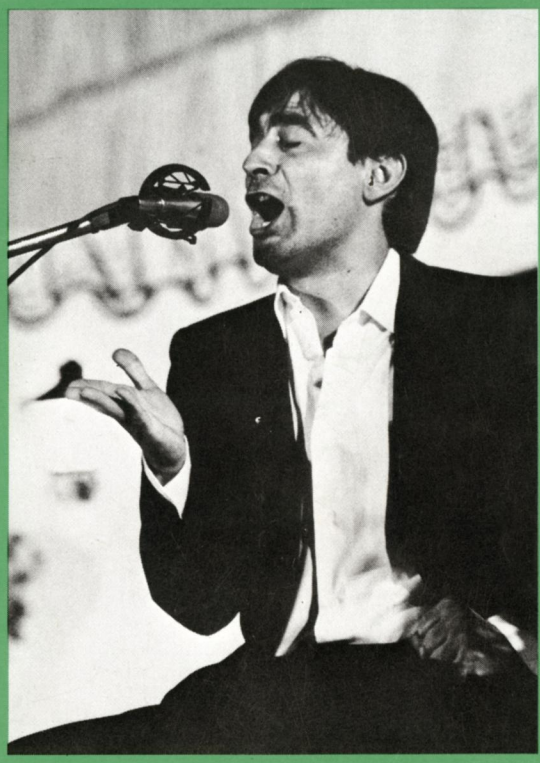
CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES

4



voix

georg ESHEL

Ateliers d'ethnomusicologie / AIMP

Comité de rédaction: Laurent Aubert (directeur de la publication)
François Borel
Georges Goormaghtigh
Isabelle Schulte-Tenckhoff

Rédaction: Ateliers d'ethnomusicologie
Case postale 318
CH-1211 Genève 25
Tél. (4122) 731 55 96
Fax (4122) 731 48 60

Collaboration: Archives internationales de musique populaire
(AIMP)
Musée d'ethnographie
65-67 boulevard Carl-Vogt
CH-1205 Genève
Tél. (4122) 28 12 18
Fax (4122) 28 52 31

Les *Cahiers de musiques traditionnelles* bénéficient du soutien du Département municipal des affaires culturelles, ainsi que du Musée d'ethnographie de la Ville de Genève, du Département de l'instruction publique de l'État de Genève et de la Fondation Simon I. Patiño.

Ce numéro a en outre pu être réalisé grâce à une contribution spéciale du Fonds Rapin pour la promotion de la culture.

Le contenu de chaque article n'engage que la responsabilité de son auteur.

Couverture: Soheil Azzam (graphisme)
Antonio Ramirez Gonzalez (photographie)

Mise en page: Hans Weidmann, Versoix/Genève

Diffusion exclusive: GEORG Éditeur
48, chemin de la Mousse
CH-1225 Chêne-Bourg/Genève
Tél. (4122) 48 14 24
Fax (4122) 48 27 74

Distribution en France: DILISCO
Diffusion: Stendhal

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES
4

Ateliers d'ethnomusicologie
Archives internationales de musique populaire

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES 4

voix

1991

© 1991, Ateliers d'ethnomusicologie, Genève

Tous droits de reproduction, y compris par la photocopie, de traduction
et d'adaptation réservés pour tous pays.

ISBN 2-8257-0431-8

SOMMAIRE

ÉDITORIAL 1

DOSSIER: VOIX

Akira Tamba — ***La technique vocale du nô et son esthétique*** 5

François Picard — ***Chine: le xiao, ou souffle sonorisé*** 17

Hugo Zemp et Trân Quang Hai — ***Recherches expérimentales sur le chant diphonique*** 27

Alain Daniélou — ***Mantra. Les principes du langage et de la musique selon la cosmologie hindoue*** 69

Amnon Shiloah — ***La voix et les techniques vocales chez les Arabes*** 85

Ankica Petrović — ***Les techniques du chant villageois dans les Alpes dinariques (Yougoslavie)*** 103

Sylvie Bolle-Zemp — ***La voix claire***
Conceptions esthétiques et valeurs sociales des chanteurs de la Gruyère (Suisse) 117

Yves Defrance — ***Le kan ha diskan***
A propos d'une technique vocale en Basse-Bretagne 131

Michèle Castellengo — ***Continuité, rupture, ornementation***
ou les bons usages de la transition entre deux modes d'émission vocale 155

Susanne Fürniß — ***La technique du jodel chez les Pygmées Aka (Centrafrique)***
Étude phonétique et acoustique 167

Desidério Aytai — ***Un microcosme musical***
Les chants des Xetá du Brésil 189

Catherine J. Ellis — ***Exactitude d'intonation et précision de l'ensemble dans la musique de l'Australie centrale*** 207

ENTRETIENS

Maurizio Agamennone — ***Du folklore musical à l'ethnomusicologie***
Entretien avec Diego Carpitella 229

Laurent Aubert — ***Voir la voix***
L'Orient et l'Occident de sœur Marie Keyrouz 239

Henri Lecomte et Sorour Kasmaï	***Le pèlerinage aux sources*** *Mohamed Reza Shadjarian au Tadjikistan*	247
Laurent Aubert	***L'essence du cante flamenco*** *Entretien avec Calixto Sanchez*	255

LIVRES

Veit Erlmann	Margot Lieth Philipp (ed.): ***Ethnomusicology and the Historical Dimension. Papers presented at the European Seminar in Ethnomusicology, London, 20-23 May 1986***	267
Riccardo Canzio	Anthony Seeger: ***Why Suyá Sing. A Musical Anthropology of an Amazonian People***	268
Michel Plisson	Horacio Salas: ***Le tango***	274
Veit Erlmann	Ruth M. Stone: ***Dried Millet Breaking. Time, Words and Songs in the Woi Epic of the Kpelle*** .	278
Laurent Aubert	Bernard Lortat-Jacob: ***Chroniques sardes.***	281
Jean During	John Baily: ***Music of Afghanistan. Professional Musicians in the City of Herat***	283
Lucie Rault Leyrat	Keith Howard: ***Korean Musical Instruments: a Practical Guide***	289
François Picard	Keith Howard: ***Bands, Songs and Shamanistic Rituals: Folk Music in Korean Society***	291

DISQUES

Jean-Michel Beaudet	***Brésil: le monde sonore des Bororo Brésil central: chants et danses des indiens Kaiapó***	293
Michel Plisson	***ASPIC: une collection de disques de musiques sud-américaines***	296
Lucie Rault Leyrat	***Polyphonies vocales des aborigènes de Taiwan*** ...	300

FILMS

John Baily	***Jüüzli du Muotatal***, *quatre films de Hugo Zemp*..	304

RECTIFICATIFS 313

AUTEURS 315

DOSSIER
V O I X

ENTRETIENS

COMPTES RENDUS

ÉDITORIAL

Chantée ou parlée, la voix est l'organe essentiel de la communication. Support du Verbe dans la cantilation rituelle, véhicule de la mémoire collective à travers l'énoncé des mythes, elle est un agent identitaire puissant, dont les effets se mesurent, par exemple, dans la pratique du chant communautaire. La voix est aussi le vecteur des sentiments: la berceuse de la mère tranquilise le bébé; le chant de l'amoureux séduit la bien-aimée. Relevons également que la voix peut accompagner les actions les plus diverses, comme en témoigne la distribution quasi universelle des chants de travail.

Dans de nombreuses traditions, la voix constitue la référence suprême de la musique instrumentale, dont les critères d'excellence reposent justement sur son aptitude à imiter la voix, à en reproduire le timbre et les inflexions. Et pourtant, afin de devenir «musical», le son de la voix est parfois altéré au point de se confondre avec celui d'un instrument, car la parole chantée n'a pas le même rôle que la parole parlée; elle doit donc s'en distinguer déjà par son mode d'émission.

La notion d'esthétique vocale est éminemment culturelle, et l'existence d'innombrables techniques vocales relativise la conception occidentale de pureté de la voix. Ailleurs, c'est au contraire sa stridence, sa raucité ou son caractère nasillard qui l'emporte. Parfois même, c'est l'émission des harmoniques qui prévaut, la fondamentale étant alors réduite à une sorte de bourdon. Une diversité comparable peut être observée dans les procédés de combinaison polyphonique ou d'ornementation vocale.

Un tel foisonnement suscite des recherches de plus en plus approfondies, tant sur le plan sémantique que musicologique. Il faut aussi souligner le succès grandissant d'instruments d'analyse sophistiqués comme le sonagraphe et l'échantillonneur, dont les ressources ont orienté plusieurs des contributions à ce *Cahier*. Dans un tel domaine, la complémentarité des méthodes de l'anthropologie sociale et de celles de l'analyse musicale s'avère particulièrement fructueuse, car elle permet de dégager les traits constitutifs du principal moyen d'expression de toute culture.

La Rédaction

LA TECHNIQUE VOCALE DU *NÔ* ET SON ESTHÉTIQUE

Akira Tamba

L'usage de la voix dans la musique traditionnelle japonaise est extrêmement riche, comme l'atteste le grand nombre de genres musicaux fondés sur la voix avec accompagnement instrumental. Ainsi peut-on citer le *shômyô*, chant liturgique bouddhique; le *Heikyoku*, chant narratif de l'épopée de Heike avec accompagnement de *biwa*; le *nô*, théâtre du XIV^e^ siècle; le *jôruri*, chant narratif accompagné de *shamisen* que miment les marionnettes; le *kabuki*, théâtre du XVII^e^ siècle, chanté et dansé; le *jiuta*, chant accompagné de *shamisen*; le *sekkyôbushi*, récit et chant accompagné de *shamisen*; le *satsuma-biwa*, chant épique accompagné de *biwa*.

Tous ces genres musicaux, qu'ils soient d'origine continentale, comme le *shômyô*, ou autochtone, se sont perpétués jusqu'à nos jours en subissant des modifications au fur et à mesure de leur assimilation par les Japonais. Aussi ces différents genres, tout en se distinguant par des traits spécifiques, présentent-ils certaines constantes caractéristiques de la technique vocale japonaise, telles que l'attaque d'une note glissante par en-dessous, les vibratos larges et irréguliers utilisés comme broderies, les fluctuations descendantes et ascendantes (*meri* et *kari*) ou l'ondulation d'une note (*yuri*), la recherche de timbres assombris, bref, autant de propriétés qui permettent d'opposer globalement la technique vocale japonaise à celle de la musique occidentale.

Nous nous proposons donc, dans le présent article, d'étudier les principaux caractères de la technique vocale de la musique japonaise à partir d'un seul genre musical, le théâtre *nô*.

Forme théâtrale traditionnelle du Japon dont l'origine remonte au XI^e^ siècle, le *nô* se compose d'une suite de dialogues, de monologues, de chants ou de récitatifs répartis entre les acteurs et le chœur, de gestes stylisés et de danses, avec accompagnement instrumental. Comme le montre cette seule définition, la voix y prend une importance considérable en tant que constituant musical, aux côtés des éléments chorégraphiques (danse, gestes), littéraires (texte) et théâtraux (costumes, masques, accessoires et mise en scène).

Émission vocale du *nô*

La voix résulte du fonctionnement simultané des poumons, du larynx et des trois cavités: nasale, buccale et pharyngienne. Chaque technique vocale se

constitue en exploitant diversement ces trois organes vocaux. C'est ainsi que le *nô* doit sa spécificité à la prépondérance accordée à la cavité pharyngienne au moment de l'émission vocale.

Zeami (1363-1443), théoricien et auteur d'une centaine de pièces de *nô*, parle déjà dans son traité, *Kakyô* (le miroir de la fleur), de l'émission vocale en ces termes (cf. Sieffert 1960: 115):

> «C'est le souffle[1] qui porte le ton. Si, après avoir pris le ton sur l'instrument à vent (la flûte), accordé (le ton) au souffle, fermé les yeux et inspiré profondément, vous entonnez alors, l'attaque vocale procède du ton. Si vous entonnez en vous contentant de prendre le ton sans l'accorder au souffle, il est difficile que l'attaque vocale soit dans le ton. C'est parce que l'on entonne après avoir recueilli le ton dans le souffle, que je pose la règle: primo, le ton; secundo, le souffle; tertio, la voix.»

Cette règle – d'abord la hauteur de la note, puis l'inspiration d'air, enfin l'émission vocale – nous semble encore valable aujourd'hui, non seulement pour l'émission vocale du *nô*, mais aussi pour celle du chant en général.

Dans un autre passage intitulé *Fûkyoku shû* («Recueil de la mélodie du vent»), Zeami distingue deux sortes de voix (cf. Tamba 1974: 34):

> «...Il y a deux sortes de voix, dit-il, la voix horizontale d'une part, la voix verticale d'autre part. Si on les interprète en terme de *ryo* et de *ritsu*, la voix horizontale correspondra au *ryo*, la voix verticale au ritsu. Le souffle dans lequel on émet la voix et avec lequel on chante est horizontal. On dit "chantez en horizontal et finissez de chanter en vertical", mais la voix procède du souffle vertical, alors l'attaque vocale pour la première lettre doit être (chantée avec) la voix verticale. La voix horizontale procède de l'expiration et la voix verticale a le timbre de l'inspiration...»

Les deux sortes de voix que Zeami distingue dans ce texte correspondent respectivement à la voix filée au caractère triste et nostalgique pour la voix verticale, et à la voix large et calée au caractère déclamatoire et emphatique pour la voix horizontale. Les deux temes cités dans le texte de Zeami correspondent à ceux que l'on utilise dans le *nô* aujourd'hui: chant doux (*yowagin*) pour la voix verticale, et chant fort (*tsuyogin*) pour la voix horizontale.

Dans le *nô* contemporain, les dénominations de «chant fort» et «chant doux» désignent non seulement l'intensité, dans le sens de la musique occidentale, mais aussi une technique vocale spécifique.

Le chant fort, doté d'une grande énergie, a pour effet de créer le climat convenant à l'évocation d'une bataille ou d'une scène solennelle. Quant au chant doux, prototype du chant du *nô*, il est employé dans les pièces lyriques.

---

[1] René Sieffert note à ce propos: «Je traduis par *souffle*, faute de mieux, un terme dont le sens précis, déduit de l'emploi qu'en fait Zeami dans ses traités techniques, paraît être: l'air inspiré conservé dans les poumons en vue de l'effort à fournir au moment de l'attaque vocale» (1960: 115/n).

Il faut donc que les acteurs de *nô* connaissent les deux techniques vocales.

Pour avoir une meilleure idée de ces deux techniques, nous allons les étudier rapidement à l'aide du sonagramme (fig. 1). Nous y voyons un exemple de chant doux, tiré de *Kagekiyo*, repésenté dans la partie supérieure (fig. 1a), et un autre de chant fort, tiré de *Tomonaga*, présenté dans la partie inférieure (fig. 1b).

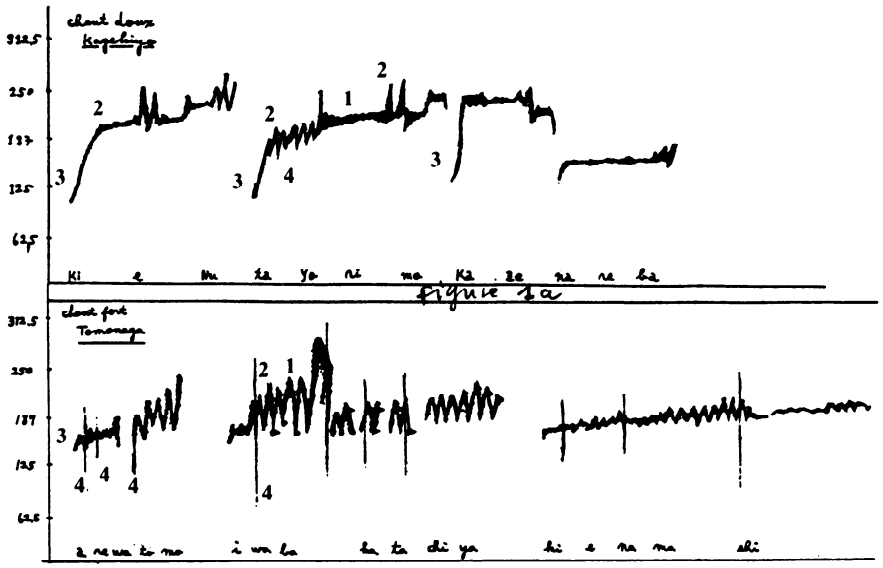


Fig. 1a: Chant doux *Kagekiyo*.
Fig. 1b: Chant fort *Tomonaga*.

Nous pouvons observer les quatre points suivants:

1 – *Attaque vocale.* Dans le chant doux, l'attaque vocale procède d'un glissando lent par dessous (3 de fig. 1a). Dans le chant fort, elle procède, comme dans le chant doux, d'un glissando par dessous, mais elle est plus rapide et son débit d'énergie est plus intense.

2 – *Vibrato.* Dans le chant doux, les vibrations procèdent plutôt de la cavité pharyngienne et ne dépassent pas une seconde majeure, sauf les vibrations larges qui, elles, atteignent la quarte et que l'on utilise comme broderies (2 de fig. 1a). Dans le chant fort, les vibrations irrégulières s'effectuent plutôt en utilisant la cavité du diaphragme, et l'amplitude de l'ondulation augmente progressivement, avec une légère fluctuation ascendante de hauteur; l'amplitude atteint couramment la seconde majeure et dépasse parfois la quarte (2 de fig. 1b).

3 – *Articulation.* Dans le chant doux, l'articulation se fond pour enchaîner d'une syllabe à l'autre (4 de fig. 1a). Quant à l'articulation des syllabes

dans le chant fort, elle s'effectue séparément avec une explosion d'air (4 de fig. 1b: le trait vertical pour chaque syllabe).

4 – *Débit d'air.* La durée des phrases vocales séparées par des respirations est plus longue dans le chant doux que dans le chant fort, à cause du débit d'énergie pour l'expiration dans le chant fort. On voit ici que le débit de l'expiration est plus lentement dépensé dans le chant doux. Ainsi a-t-on une sensation plus douce que dans le chant fort où la dépense d'énergie est plus rapide et plus intense, donnant une sensation plus forte.

Comparaison de la technique du chant doux avec celle du chant occidental

Nous venons d'examiner, dans les sonagrammes, les différences existant entre deux techniques vocales du *nô*: chant doux et chant fort. A présent, si nous comparons la technique vocale du chant doux, prototype du chant du *nô*, avec la technique vocale occidentale, le parallélisme nous permettra de mieux saisir les divergences existant entre ces deux techniques.

A cet effet, nous avons préparé deux autres sonagrammes, produits à partir d'un même fragment de chant du *nô*, mais interprété selon deux techniques vocales différentes. Le premier sonagramme (fig. 3a) représente l'exécution traditionnelle; le second (fig. 3b) figure l'interprétation par un chanteur japonais formé selon la technique occidentale, à partir de la transcription que nous avons reproduite ci-dessous (fig. 2).

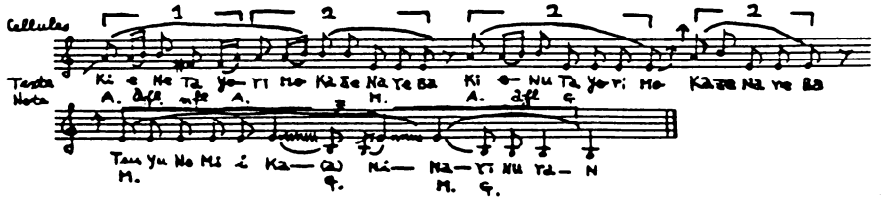


Fig. 2: Chant de Shidai de Kagekiyo.

Les deux sonagrammes ci-après mettent en évidence les trois points suivants:

1 – *Attaque vocale.* Dans le chant du *nô*, l'attaque vocale s'effectue par dessous avec un glissando lent (1 de fig. 3a). Dans la technique occidentale, il est strictement interdit d'attaquer une note par en-dessous: elle doit l'être directement, à la hauteur appropriée (1 de fig. 3b).

2 – *Vibrato.* L'amplitude de vibrato dans le *nô* est irrégulière et si large qu'elle peut dépasser une quarte (3 de fig. 3a) considérée comme une broderie or-

nementale. Contrairement au *nô*, dans la musique occidentale, le vibrato large et irrégulier est considéré comme un grand défaut technique appelé «chevrotement»; on cherche plutôt à effectuer un vibrato régulier et étroit qui doit passer inaperçu (3 de fig. 3b).

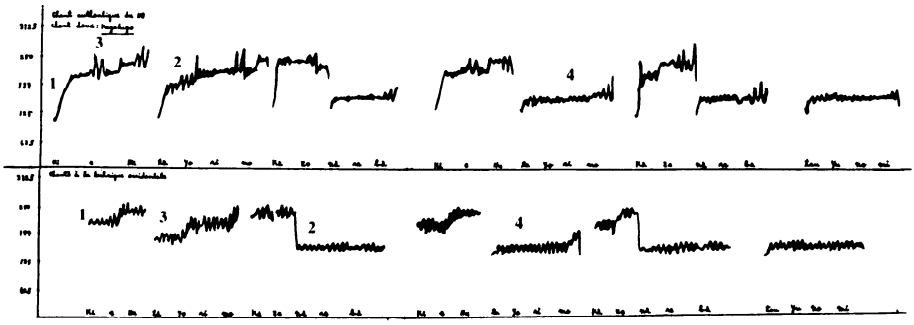


Fig. 3a: Chant doux *Kagekiyo*.
Fig. 3b: Chant selon la technique occidentale.

Il existe une différence entre les deux techniques concernant l'ondulation de fréquence. Dans le *nô*, celle-ci se fait au-dessus de la note appropriée, et le nombre varie de 3 à 5 par seconde; alors que la technique occidentale prescrit l'exécution d'un vibrato de 6 ou 7 oscillations par seconde autour d'une note indiquée sur la partition (cf. fig. 4). Les phénomènes sont tout à fait différents tant du point de vue de la perception que de celui de la technique vocale.

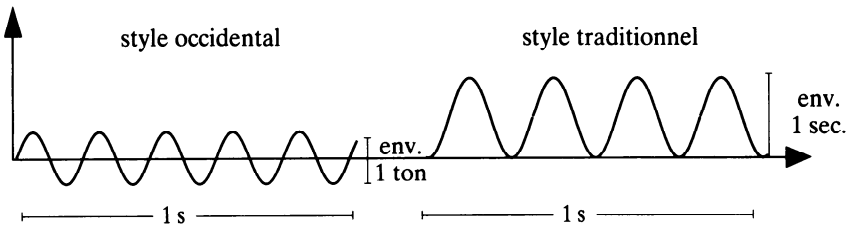


Fig. 4.

3 – *Fluctuation d'une note.* Dans le *nô*, on constate souvent des fluctuations subtiles de hauteur d'une note, appelées *meri* (descendant), et *kari* (ascendant), comme technique vocale (4 de fig. 3a). Cependant, dans la technique occidentale, des fluctuations de hauteur d'une note sont considérées comme un grave défaut, et on essaie au contraire de maintenir une note au même niveau de fréquence (4 de fig. 3b).

D'où vient la particularité vocale du *nô* ?

La comparaison de la technique vocale du *nô* avec celle de la musique occidentale révèle leur profonde divergence. Autrement dit, la technique vocale du *nô* est constituée uniquement de règles interdites dans la musique occidentale. En effet, une technique artistique est le véhicule d'une civilisation façonnée par des facteurs socio-culturels très complexes. Nous pouvons relever cinq facteurs prépondérants qui ont joué un rôle considérable dans la constitution de la technique vocale du *nô*.

1 – *Facteur historique.* Dans la musique vocale traditionnelle du Japon, les femmes ont très peu contribué à la formation de la technique vocale. Ce sont des hommes qui ont assumé un rôle important dans les genres tels que le *shômyô*, le *heikyoku* et, dans le théâtre comme le *bunraku*, le *nô* et le *kabuki*, même les rôles de femmes étaient tenus par des hommes. Par conséquent, le facteur anatomique – la hauteur, le diamètre et la circonférence du larynx sont plus grands chez les hommes – a dû jouer un rôle décisif dans l'élaboration de la technique vocale de la musique japonaise.

2 – *Facteur musical.* Le *nô*, ne possédant pas d'écriture harmonique, s'est totalement libéré des notions de hauteur fixe et de rythme mesuré contrôlant «l'emploi simultané des sons fixes» (Willems 1954: 128), qui n'est autre que l'harmonie. C'est la raison pour laquelle les musiciens du *nô* utilisent la fluctuation d'une note, le vibrato large et irrégulier, le tempo et le rythme élastique, pour constituer la technique vocale spécifique du *nô*. D'autre part, il est certain que la voix pharyngienne réduit considérablement la puissance vocale. Mais, comme l'accompagnement ne comprend que trois ou quatre instruments (une flûte et deux ou trois tambours), les chanteurs n'ont pas à craindre que leur voix soit couverte par les instruments et ils peuvent tirer profit de l'émission vocale pharyngée qui, en assombrissant les timbres, provoque un sentiment de grandeur et de calme. On voit ici comment la recherche spirituelle rejoint l'esthétique musicale.

3 – *Facteur spirituel.* La recherche d'une sensation de calme et de paix intérieure que nous venons de signaler est destinée non seulement aux spectateurs mais également aux chanteurs eux-mêmes. Nous voyons ici une confluence des recherches spirituelles et de celles de la technique vocale, née au moment où le bouddhisme zen était très actif.

4 – *Facteur scénique.* D'autre part, le masque que porte l'acteur principal (*shité*) a eu un rôle considérable dans l'élaboration de la technique vocale du *nô*. D'après l'analyse du sonagramme, le masque filtrait une partie importante d'énergie située entre 1000 et 3000 Hz et rajoutait une résonance marquée vers 800 Hz. A l'oreille, le son paraissait plus grave et plus intérieur.

Dôôji: Moines bouddhiques exorcisant l'esprit de jalousie. Le joueur de tambour *ô-tsuzumi*, au centre, est en train d'émettre une interjection vocale avant de frapper son tambour.
Photo: Akira Tamba

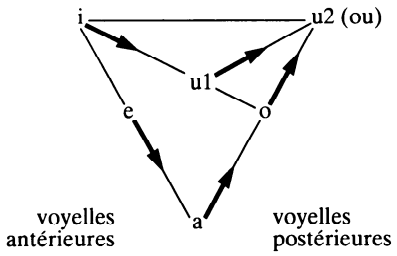
En règle générale, ce sont des acteurs masqués qui tiennent le rôle des femmes, des vieillards, des jeunes gens, des démons et des esprits. C'est la raison pour laquelle, aux rares acteurs qui jouaient à visage découvert (*hitamen*), Zeami conseillait d'éviter toute expression réaliste et de conserver le plus possible une physionomie naturelle, comme lorsqu'on porte un masque. A ce propos, Zeami signale, dans son *Fûshikaden* (De la transmission de la fleur de l'interprétation): «...C'est par son comportement, par son allure, qu'il faut imiter son personnage. Quant au visage, on lui conservera le plus possible son expression naturelle sans le composer». (Sieffert 1960: 72).

Nous constatons ici que les musiciens du *nô*, loin d'essayer d'éliminer cet inconvénient du masque, l'ont au contraire exploité en l'accentuant et le stylisant pour en faire un élément caractéristique de l'émission vocale du *nô*. Ainsi, de même que l'acteur qui joue à visage découvert s'efforce d'imprimer à sa physionomie l'impassibilité du masque, de même le chanteur non masqué, ainsi que l'acteur secondaire (*waki*), ou l'acteur de farce (*kyôgen*), cherche à reproduire l'émission vocale particulière qu'entraîne le masque, pour apporter l'unité vocale à la scène.

Prononciation dans le chant du *nô*

Une particularité de la prononciation des textes du *nô* est une modification des voyelles que nous appelons la *postériorisation des voyelles*. A ce propos, un passage du *Sôden sho* de Shôshin Shimotsuma (1550-1616) intitulé « A propos du traitement intérieur de la bouche au moment du chant », mentionne les indications suivantes: «.../a, ka, sa, ta, na, ha[2], ma, ya ra wa/: ces sons doivent s'émettre en arrondissant légèrement la bouche» (Tamba 1974: 47). Dans ce paragraphe, l'auteur conseille un léger arrondissement des lèvres lors de l'émission des syllabes qui se terminent par la voyelle /a/. Celle-ci se prononce normalement avec une plus grande ouverture de la bouche, la langue étant allongée et légèrement concave. Quand nous arrondissons légèrement les lèvres pour prononcer ces syllabes, comme l'auteur l'indique, la voyelle /a/ tend vers /o/. Nous remarquons donc une légère modification du /a/ qui tend vers une voyelle postérieure.

«.../i, ki, si, chi, (ti), ni, hi[3], mi, i, ri, i/: ces sons doivent s'émettre en touchant le palais avec la partie médiane de la langue...» etc. Pour émettre la voyelle /i/, la langue s'approche du palais sans cependant le toucher. Quand la voyelle /i/ se pronoce en touchant le palais avec la partie médiane de la langue, comme il l'indique, /i/ se déplace vers /u1/. Nous constatons donc une légère modification de la voyelle /i/ qui tend vers une voyelle postérieure (voir le schéma triangulaire)[4].



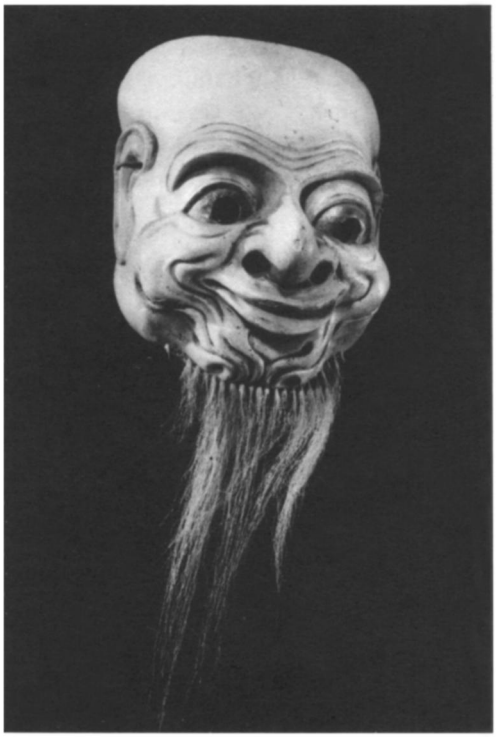
De même, quand on analyse le texte de Shimotsuma, on constate que toutes les syllabes qui se combinent avec la voyelle /u1/, telles que /u, ku, su, tsu/, tendent vers /u2/ (ou) si on les prononce en rapprochant les dents, comme l'auteur le conseille. Quant aux syllabes qui se combinent avec la

---

[2] A l'époque de Muromachi (XIII[e] – XVI[e] siècles), les syllabes telles que /ha, hi, he, ho/ étaient prononcées /fa, fi, fe, fo/, comme le montrent les documents transcrits au XVI[e] siècle en système alphabétique par les missionnaires portugais.

[3] Voir note 2.

[4] A la place du trapèze vocalique, nous gardons le triangle, qui représente mieux le phénomène de la postériorisation des voyelles dans le *nô*.



Masque du théâtre *nô*. Bois. Japon.
Photo: Musée d'ethnographie, Genève

voyelle /e/, telles que /e, ke, se, te/, si on les prononce en touchant le palais avec la partie postérieure de la langue, comme Shimotsuma le précise, elles tendent vers la voyelle /a/. Enfin, les syllabes qui comportent la voyelle /o/, telles que /o, ko, so, to/, si on les prononce en rapprochant les lèvres, comme l'auteur le conseille, elles tendent vers le /u2/ du triangle vocalique ci-dessus.

Nous observons ici que toutes les flèches du triangle vocalique tendent vers la droite. Et c'est cette modification des voyelles que nous appelons la *postériorisation des voyelles* dans le *nô*.

La postériorisation qu'on a pu constater dans le texte de Shimotsuma s'accorde avec l'enseignement traditionnel qui dit: «Au moment du chant, abaissez et tirez votre menton vers l'intérieur». Cet enseignement vise également à assombrir et à rendre plus grave le timbre de la voix, donnant une impression de calme, de maîtrise de soi, de grandeur et d'irréel. Cette recherche de la technique vocale s'accorde en outre avec les résultats des expériences psychologiques effectuées par Chasting (1958: 407) et par Owaki et Satô (1954: 462) qui ont montré que les voyelles postérieures (/a, o, ou/) avaient tendance à évoquer la grandeur, le calme et l'obscurité, alors que les voyelles antérieures (/i, e/) suggéraient la clarté, la petitesse, la hauteur et l'acuité.

Interjection vocale *kakegoe*

A côté de sa technique vocale particulière, le *nô* ajoute un autre usage très original de la voix, l'interjection vocale *kakegoe*. Il s'agit de cris gutturaux que les percussionnistes émettent avant ou après la frappe de leur instrument, et qui déroutent les spectateurs assistant pour la première fois à un spectacle de *nô*. Cependant, ces interjections vocales ne sont ni improvisées, ni utilisées comme dans la musique occidentale où un compositeur fixe librement des éléments musicaux. Dans le *nô*, la combinaison des interjections vocales et des frappes de tambour forme des cellules rythmiques bien fixes, comme des mots qui sont des unités minimales construites. Ces interjections vocales ont une double fonction, musicale et psychologique. Sur le plan musical, les interjections vocales guident les musiciens en marquant les découpages d'une unité temporelle, comme un chef d'orchestre le fait par ses gestes. Par exemple, l'interjection vocale «*iya*» du tambour d'épaule *kotsuzumi* indique toujours la frappe des 1er, 3e, 5e et 7e temps. Quant à l'interjection vocale «*yô-i*», elle est toujours émise avant la frappe du 3e temps (très rarement avant le 5e temps). Ces conventions montrent que les interjections vocales ne sont pas improvisées, mais qu'elles sont utilisées comme des objets sonores musicaux. Sur le plan psychologique, les interjections vocales permettent d'assurer une communication émotive directe, sans passer par des mots articulés ou imagés. Par conséquent, on modifie la désinence, la prononciation, la puissance des interjections vocales selon le caractère du personnage principal et la situation dramatique des pièces. Dans les pièces de la première catégorie du *nô* (de divinités), les instrumentistes font entendre des interjections vocales solennelles et puissantes qui font sentir directement la force divine. Tandis que dans les *nô* de troisième catégorie (de femmes), les instrumentistes émettent des interjections vocales douces et longues qui s'accordent aux gestes élégants de l'héroïne. Nous voyons ici l'usage très original de la voix, qui est intégrée comme objet sonore psychologique dans la musique du *nô*.

A l'époque Muromachi (XIVe – XVIe siècles), ces interjections vocales ont rencontré les cris du bouddhisme zen, appelés *katsu*. Les maîtres de zen préconisent de connaître l'état de *sunyâta* (vacuité), grâce à l'*appréhension intuitive*, sans recourir ni à l'observance de textes bouddhiques, ni à la connaissance passant par le langage. C'est certainement par réaction contre le bouddhisme antérieur, qui sombrait dans la décadence d'un ritualisme compliqué, que les maîtres de zen se sont référés à des modes d'expression irrationnels et primitifs, comme les cris, et surtout à la méditation. La fonction quasi-métaphysique des cris du zen n'est pas sans rapport avec celle des interjections vocales du *nô*. Dans les deux cas, en effet, le cri n'apparaît-il pas comme le moyen le plus direct et le plus élémentaire dont on dispose pour passer de la connaissance discursive (*vijnâna*) à une sagesse intuitive (*prajnâ*)? Tous les sujets: jalousie, animosité, amour, batailles, exégèse bouddhique ou shintoïste, que les spectateurs voient et entendent sur la scène se situent seulement dans le domaine de notre monde relatif et limité. Les cris

servent à faire appréhender intuitivement la vacuité (*sûnyatâ*) dans laquelle le moi personnel est complètement annihilé. A ce stade où il n'y a ni délivrance des choses, ni asservissement aux choses, il est possible de s'identifier à l'absolu (Tamba 1971 : 162).

Nous constatons également ici une confluence de la recherche esthétique et de la recherche spirituelle sous l'impulsion du bouddhisme zen.

Conclusion

Quelle conclusion peut-on tirer de cet examen de la technique vocale et de l'usage de la voix dans le théâtre *nô* ? Nous avons pu constater que la technique vocale du *nô* est absolument opposée à celle qu'a développée l'opéra occidental. Les chanteurs d'opéra ont surtout cherché à obtenir une puissance égale à celle de l'orchestre, beaucoup plus important que celui du *nô*, en faisant résonner tous les sinus (frontal, ethmoïdal). Fondant plutôt son esthétique sur les voix féminines, l'opéra a valorisé les timbres clairs et légers, et l'antériorisation des voyelles. A l'inverse, le *nô* a prôné une esthétique masculine, aux timbres sombres avec postériorisation des voyelles, esthétique qui ne s'est jamais complètement détachée d'une recherche spirituelle. Aussi s'est-il développé en étroite liaison avec le bouddhisme zen de la classe militaire dirigeante de l'époque.

Rien de tel dans le cas de l'opéra occidental qui, dès le XVIII[e] siècle, est devenu un art à part entière où la virtuosité vocale est recherchée pour elle-même, en dehors de toute quête spirituelle. La technique vocale y est restée fondamentalement la même, surtout dans l'opéra italien, en dépit du renouvellement apporté par l'école romantique germano-autrichienne. On voit ici à quel point technique vocale et esthétique sont liées à une culture donnée et à l'évolution de celle-ci.

Cependant, les compositeurs occidentaux contemporains qui ne trouvent plus dans l'écriture harmonique ou dodécaphonique et dans la technique vocale traditionnelle un moyen d'expression adapté à leur sensibilité ou à leur idéal sont à la recherche de nouvelles techniques vocales et d'une autre esthétique. Ce faisant, ils rencontrent souvent des musiques extra-européennes, comme le remarque Alain Swietlik, dans sa critique d'un disque de *nô* :

> « Théâtre antique ou recherche vocale contemporaine ? On sait que nos contemporains qui se tournent tous vers les musiques extra-européennes ont compris que tout ce qui reste à découvrir existe déjà ailleurs »[5].

---

[5] *Japon 5: musique du* nô. Disque Ocora 558625. Paris, 1985. Commenté par Alain Swietlik dans *Télérama*, 7-13 décembre 1985.

Bibliographie

CHASTING M.
1958 «Le symbolisme des voyelles». *Journal de psychologie.*

OWAKI Y. & SATO K.
1954 «Psychological relationship between visual and auditory». *Tôhoku Psychology.*

SIEFFERT René
1960 *La tradition secrète du Nô.* Paris: Gallimard.

TAMBA Akira
1971 «Signification des cris dans la musique du Nô». *Revue d'esthétique* 2.
1974 *La structure musicale du Nô.* Paris: Klincksiek.

TAMBA Akira & CASTELLENGO Michèle
1969 «La musique du théâtre nô japonais». *Bulletin de la Faculté des Sciences* (Paris) 39.

WILLEMS Edgar
1954 *Le rythme musical: étude psychologique.* Paris: Presses universitaires de France.

CHINE: LE *XIAO*, OU SOUFFLE SONORISÉ

François Picard

«Die Taoisten lieben die Zauberei, und eines ihrer Mittel dazu ist das Pfeifen mit dem Munde.»

Kurt Reinhard (1956: 49)

Je n'ai assisté à aucun exorcisme par le souffle, je n'ai retrouvé aucune partition en montrant la musicalité, je n'ai enregistré aucun joueur de *qin* fredonnant en jouant de sa cithare. Comment oser écrire sur un sujet où un Japonais (Sawada 1974) et un Chinois (Li 1986) se sont déjà brillamment illustrés? J'ai pourtant le sentiment, après des années passées à accumuler des documents sur le *xiao*, qu'il est temps de faire le point, de transmettre «l'état de l'art» en la matière, de rendre hommage enfin à ce lieu intime où se dévoile, mieux que dans tout traité ou toute partition, la vérité du rapport entre l'«être-chinois» et le son.

Alors que j'apprenais à jouer de la flûte verticale à encoche *xiao*, mes recherches m'ont fait tomber sur la traduction anglaise (Edwards 1957) d'un «Traité du *xiao*» (*Xiaozhi*), qui s'est révélé avoir pour sujet ce qu'en première analyse on traduit par le «sifflement». A chaque technique étaient associées des notes de musique. Jacques Pimpaneau, qui m'enseignait la littérature chinoise, cita un poème de Wang Wei associant le sifflement *xiao* au jeu de la cithare *qin*. Alors que j'apprenais le «travail du souffle» (*qigong*)... mais on n'apprend pas le *qigong*, on ne l'étudie pas, on le pratique... et alors peut-être on trouve. J'ai donc voyagé à travers la Chine, écouté, questionné, lu, joué; j'ai soufflé aussi en serrant les dents, j'ai murmuré, chantonné, fredonné. Avec Alain Arrault, philosophe et sinologue, nous avons encore beaucoup compulsé et discuté.

Aujourd'hui j'écris, sachant qu'à me lire, on ne sera guère plus avancé. Pourtant, le *xiao* est la plénitude de la communion entre l'homme et la nature; comme l'incantation *zhou*, il commande aux esprits. Mais dans une culture comme celle de la Chine, où le passé ne nous est, semblait-il, accessible qu'à travers la surabondance d'écrits, dont nous croyions savoir que le sacré s'exprimait toujours et avant tout par le caractère tracé, combien jalousement gardé secret est le pouvoir du son, si banal en Inde.

SOURCES

La biographie d'un Immortel

Le «Père siffleur» Xiao Fu ne vieillissait pas. Montant sur une montagne, il alluma des feux et disparut au ciel (Kaltenmark 1987: 74-6). Il avait appris le *xiao* de l'Immortel Guang Chengzi, l'initiateur de Huangdi, qui le tenait de l'homme véritable Nanji, le vieil homme du pôle sud, étoile de la longévité, qui l'avait appris de la Reine-mère de l'Occident qui le tenait elle-même du Maître suprême du Tao, Laozi (d'après Liu, entre 420 et 479).[1]

La biographie d'un magicien

«Arrivé au bord d'une rivière, [Chao Bing] demanda qu'on le fit traverser. Le passeur refusant, Bing ouvrit son parapluie, [le mit sur l'eau], s'assit en son milieu et siffla longuement pour appeler le vent; l'eau fut [bientôt] agitée et il put traverser»[2].

Un traité

Examinons maintenant le «Traité du *xiao*» (*Xiaozhi)* de Sun Guang, écrit vers 765-766[3]. Après une préface, suivent quinze strophes, dont la première expose douze méthodes: lèvres ouvertes – lèvres comprimées, en aspirant – lèvres comme pour prononcer *shu* – coins des lèvres durcis – librement, lèvres ouvertes – grave, avec la gorge – pareil, mais plus fort – comme pour prononcer *xu* – comme pour prononcer *zhi*; les deux dernières «méthodes» établissent les correspondances respectivement avec les cinq sons (*do-ré-mi-sol-la*) et les douze hauteurs absolues séparées par demi-ton (*lülü*). Les strophes suivantes, sur lesquelles nous reviendrons plus en détail, indiquent les techniques à utiliser dans chaque cas et leur succession.

Comme dans beaucoup de classifications chinoises, plusieurs niveaux se mêlent donc ici: des techniques de vocalisation du souffle et de sifflement; des correspondances; enfin, des organisations temporelles.

---

[1] Cité par Li 977-984: 392, 6a. Repris dans la préface du *Traité du xiao*. Liu Jingshu fut par ailleurs le premier à narrer l'histoire de l'introduction de la psalmodie bouddhiste (*fanbai*) par Cao Ji (192-232).

[2] «Biographie des magiciens» (*Fangshu liezhuan*), dans les «Annales des Han postérieurs» (*Hou Han shu*), chap. 112, XXV, traduit dans Ngo 1976: 128.

[3] Édité en 1680. La version que j'ai est celle de la grande «Encyclopédie illustrée des temps anciens et modernes» (*Gujin tushu jicheng*), imprimée entre 1713 et 1722, juan 73, vol. 736: 45-6.

Fig. 1: *Zhu li guan*, illustration gravée sur bois dans le style de Li Cheng tirée de Huang Feng-chi, «Recueil d'illustrations de poèmes des Tang» (*Tang shi huapu*), Xi'an, vers 1600, rééd. Shanghai guji chubanshe, 1982, p. 71.

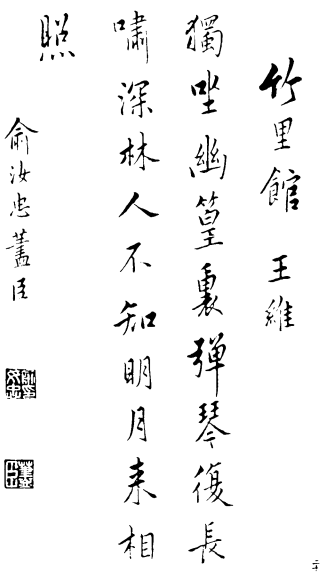


Fig. 2: *Zhu li guan*, poème de Wang Wei, calligraphie de Yu Ruzhong.

Un poème

Wang Wei (701-761) est l'un des plus grands peintres et poètes. *Zhu li guan* fait partie des poèmes les plus cités dans les articles sur le *xiao* comme sur le *qin*; repris dans de nombreuses anthologies, il a été souvent illustré. Je n'en connais en revanche pas de version chantée.

La gloriette aux bambous[4]

Assis seul à l'écart au milieu des bambous
Je joue de la cithare et je chante à pleine voix
Dans la forêt profonde où les hommes m'oublient,
Seul un rayon de lune est venu m'éclairer.

L'auberge des bambous[5]

Assis seul dans le secret des bambous,
Longtemps je siffle au chant du luth.
Au bois profond nul ne me connaît.
Je reflète la lune qui vient m'illuminer.

[4] Traduit par Tch'eng Ki-hien et révisé par Diény, *in* Demiéville 1976: 273.

[5] Traduit par Patrick Carré (1989: 211).

Une rhapsodie

Su Dongpo (1035-1101) fut un autre grand poète, dont la «Seconde rhapsodie de la falaise pourpre» (*Hou chi bi fu*)[6] est riche en références taoïstes:

> «Spontanément je pousse un *xiao* (*ran changxiao*), émouvant herbes et arbres, la montagne gémit (*ming*), la vallée résonne en écho, le vent se lève, les eaux jaillissent». [Plus tard répond le cri (*ming*) d'une grue solitaire qui s'avéra un Immortel].

Une technique de jeu à la cithare

> «Le son légué des temps anciens» (*Taigu yiyin*) est la plus ancienne méthode illustrée de cithare. Si la version de la dynastie des Song due à Tian Zhiweng ne nous est pas parvenue, un ouvrage du même nom a été inclus dans «L'Encyclopédie du son suprême» (*Taiyin daquanji*), publiée d'abord en 1413, puis vers 1450, cette dernière édition comportant une préface de Yuan Junzhe et une postface de Zhu Quan, l'auteur des célèbres «Partitions merveilleuses et secrètes» (*Shenqi mi pu*). Divers éléments textuels rattachent cette méthode à un ermite (*jushi*) des Tang nommé Chen. Il s'agit de maître Cheng Kang (fl. 874-888), qui avait appris le *qin* du maître taoïste Mei Fuyuan et prônait que le disciple devait acquérir sa «conscience propre» (*ziwu*)[7].

Trente-quatre feuillets[8] mettent en regard un doigté et son explication avec une illustration tirée d'une scène de nature, accompagnée d'un poème allégorique (*xing*). L'attaque du pouce gauche sur une corde stoppée par l'annulaire gauche (*yan*) (fig. 4) est illustrée par un tableau[9] intitulé «Retour du son dans la vallée vide» (*Kongsu chuan sheng*) (fig. 3) mettant en scène un lettré dans la montagne. Le poème allégorique dit:

> «Un seul *xiao* émeut forêt et montagne;
> un bruit répond au son, ici et dans la vallée».

---

[6] Voir «Deuxième poème en prose de la falaise rouge», *in* Cheng & Collet 1986.

[7] Voir Zhu 1084: 4, 15a.

[8] Soit trente-trois couples d'illustrations, dix-sept pour la main droite et seize pour la main gauche.

[9] Reproduit dans *Yinyue yanjiusuo* et *Beijing guqin yanjiu hui* 1981: 1, 63.

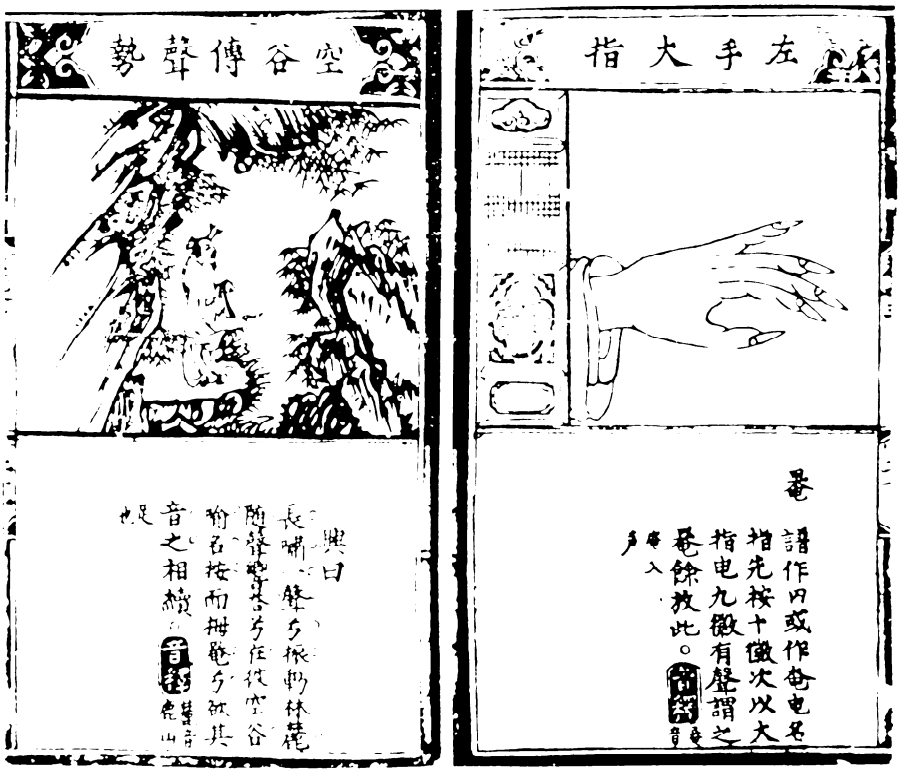


Fig. 3-4: Gravure sur bois tirée du *Tayin da quanji*, manuel de *qin* édité pendant l'ère Zhengde (1506-1522) de la dynastie des Ming.

ANALYSE

Siffler n'est pas jouer

Le caractère *xiao* s'écrit avec la «clé de bouche». On le trouve dans les inscriptions sur os et écailles de tortue. Son sens courant aujourd'hui, de la Chine au Viet-nam, est «sifflement», «siffler». Mais c'est aussi le rugissement du tigre ou le ronflement du dormeur. La chanson 69 du «Canon des poèmes», *alias* «Livre des odes» (*Shijing*) le met en parallèle avec «soupir» (*tan*) et «petit rire» (*qi*). Le chant 229 emploie la locution «chanter en *xiao*» (*xiaoge*). Les dictionnaires anciens le définissent par «soupir» (*tan* ou *yin*, mais *yin* est aussi la déclamation) ou «produire un son en soufflant» (*chuiqi chusheng ye*). C'est cette dernière définition qui me semble la seul possible à adopter, pour des raisons non tant philologiques qu'ethno(musico)logiques. J'imagine mal le jeu de la cithare accompagné par un rugissement ou un ronflement, ni par le

sifflement d'un Roger Whittaker. «Je chante à pleine voix» et «Longtemps je siffle» traduisent la locution *changxiao* qui revient constamment sous les Tang. *Chang* signifie littéralement «long», d'où les «longs sifflements» des traductions. Mais il n'y a jamais de «courts sifflements». *Changxiao* est donc à prendre comme un tout, marquant la valeur verbale, la durée de l'action de siffler, d'où ma préférence pour le terme neutre «pousser un *xiao*».

Ce dont il est question, c'est d'une sonorisation du souffle. J'ai rencontré une telle pratique dans le *qigong*. Mais c'est une technique trop avancée pour qu'elle fût enseignée au débutant que j'étais, et trop triviale ou intime pour être utilisée ouvertement par les maîtres. Le mien étant un jour absent, c'est un disciple moyennement avancé qui le remplaça. Il accompagna ses exercices par des sonorisations du souffle. Plus tard et ailleurs, un joueur de *qin*, là aussi dans un cadre intime, se mit à fredonner en jouant, à la manière de Glenn Gould. Ces deux modes de production du son me paraissent plus compatibles avec le jeu de la cithare.

Entre parole et musique

L'immense travail des letttrés chinois nous a laissé de nombreuses encyclopédies qui reprennent, comme je viens de le faire, les citations classiques où apparaît un terme. L'étude de ces articles apporte un enseignement majeur. Les encyclopédies des Tang (Li Fang 977-984: 392, 2b-7a; Ouyang 1986: 352-355) classent le *xiao* dans les attributs de l'homme, entre la parole (*yan*), le soupir (*yin*) et le rire (également prononcé *xiao*, mais écrit avec un autre caractère). En revanche, l'«Encyclopédie illustrée des temps anciens et modernes» (*Gujin tushu jicheng*) des Qing le classe dans la musique.

Longtemps j'ai cru que le musicologue pourrait aider le sinologue à interpréter cette pratique. En effet, le *Traité du xiao* comprend de nombreuses références à la terminologie musicale, et j'espérais y trouver, cachée, une partition. Les douze méthodes énumérées dans la première strophe sont en effet rapportées chacune à un des douze demi-tons fondamentaux (*lülü*). De plus, la onzième méthode, intitulée «Les cinq grands» (*wutai*), établit une correspondance avec les cinq degrés relatifs (*wusheng*). J'ai bien tenté de remplacer ultérieurement chaque technique par son équivalent musical, avec un résultat aussi peu probant que celui qu'aurait obtenu un psysiologiste en les remplaçant par un des cinq organes. Comme nous l'a enseigné Marcel Granet (1968), la symbolique des correspondances en Chine forme système: close, elle ne se réfère qu'à elle-même. Un grand sinologue, Kenneth De Woskin (1982: 133), a poursuivi cette recherche dans des manuels de musique. Le musicologue aura accès à ces textes ésotériques et tentera de les confronter avec la vision anthropologique qui est nécessairement la sienne, celle du terrain. Les encyclopédies mentionnent en effet l'usage, attesté encore aujourd'hui chez les dites «mino-

rités» du sud, de siffler dans une feuille (*xiaoye*), comme on le pratique dans le centre de la France. Notre *Traité* fait d'ailleurs allusion à un peuple mystérieux, les *Yin*, qui seraient de grands siffleurs. Entre autres vertus, le *xiao* a aussi le don d'émouvoir les barbares[10]. Dans ce cas, il est relié au jeu du *hujia*, ce «cornet des barbares» dont l'organologie exacte nous échappe, mais qui pouvait être un instrument à anche encapsulée dans une corne, comme les Gallois en ont. Le «rossignol», cette anche en ruban collée au palais, n'est pas non plus inconnu des Chinois, qui le considèrent comme un instrument chargé de tabous. Mais il est peu probable que la spontanéité du *xiao* pratiqué dans la montagne s'accommode d'un instrument, si rudimentaire soit-il.

Les strophes 2 à 9 du *Traité* mettent en scène la nature: nuages volants, tigre dans une vallée profonde, cigale sur un grand saule, démons dans une forêt déserte de nuit, singe dans la grotte du chaman, oies et cygnes, milan sur un arbre antique, dragon rugissant. Cette imagerie est précisément celle des allégories illustrant les différents doigtés de la cithare. Si nous retournons à ceux-ci, nous y découvrons alors que la seule figure humaine incluse est celle de l'homme seul poussant un *xiao* dans la montagne. Tout le savoir sur le taoïsme nous incite alors à y voir l'indice du caractère spontané (*ziran*) du *xiao*. Seule la spontanéité permet à l'homme de s'accorder avec la nature.

Émouvoir la nature

La dixième strophe du *Traité* s'intitule précisément «Émouvoir la terre» (*dongdi*), traduit par Edwards (1957) en «*Earthquake*», tandis que la strophe 12 est intitulée «Liu Gong [l'Immortel taoïste Liu Gen] commande aux démons» (*Liu Gong ming gui*). Nous retrouvons ici l'écho de l'introduction du *Traité*[11]: «L'obscurité émise par la gorge s'appelle parole, la clarté émise par la langue s'appelle *xiao*. L'obscurité de la parole permet d'informer les hommes de la vérité et de la nature, la clarté du *xiao* permet d'émouvoir les esprits pour ne pas mourir». Cette opposition complémentaire de la parole et du *xiao* revient souvent, et le *xiao* se trouve ainsi défini comme un son sans parole. Les nombreuses anecdotes citées dans les encyclopédies insistent sur sa faculté d'émouvoir la nature, et sur la solitude requise. La trace de l'efficacité du *xiao* à mettre en vibration la nature, c'est l'écho de la vallée. Les conditions de la production de celui-ci ne sont jamais analysées en termes acoustiques, mais symboliques. Cette symbolique, c'est celle de l'ermite taoïste, retiré dans la montagne, c'est celle aussi de l'Immortel, cet «homme de la

[10] Cette faculté est attribuée par Cheng Yang (1107) à Liu Kun (271-318).

[11] Ouyang (1986) attribue cette citation aux «Mirabilia» de Liu Jingshu.

montagne». Le *Traité* nous mène en effet, après la nature, des nuages à la terre, jusqu'aux hommes, et à travers la montagne. La strophe 11, attribuée à un noble ermite immortel (*xian jun ying*), est consacrée à Sumen, une montagne du Henan. La strophe 13: «Les rimes perdues de maître Ruan» est attribuée à Ruan Ji (210-263), un sage musicien, compagnon du fameux Ji Kang. Une anecdote[12] raconte que Ruan Ji, se promenant dans la montagne du Sumen, rencontre un vieux sage[13] assis. Il lui parle, mais celui-ci ne répond pas. Il pousse un *xiao* et obtient en réponse un rire spontané. Le *xiao* de Sumen entrera dans la légende. C'est le titre d'une pièce de cithare comprise dans un recueil de 1691, les «Partitions pour *qin* du Hall du son de la Vertu» (*De yin tang qinpu*).

Dans la symbolique chinoise, l'homme solitaire dans la montagne est aussi le bûcheron. On ne s'étonnera donc pas que ce maître du bois figure dans la littérature pour cithare en liaison avec le *xiao*, que ce soit dans le «Chant du bûcheron» (*Qiaoge*) publié dans les «Partitions merveilleuses et secrètes» ou dans le «Dialogue du pêcheur et du bûcheron» (*Yu qiao wenda*) publié dans le «Supplément au Recueil du Son suprême de Zhi Guang» (*Xing Zhuang taiyin xu pu*) de Xiao Luan (1560). Ce qui frappe alors, c'est la permanence avec laquelle les lettrés amateurs de cithare garderont pendant des siècles ces références au *xiao*, alors que son âge d'or apparaît aux yeux des historiens (Li Fengmao 1986) comme étant antérieur aux Tang. Mais le *qinxiao*, duo de la cithare et du souffle, a été depuis (longtemps?) remplacé par le *qinxiao*, duo de la cithare et de la flûte verticale. Je pense qu'on retrouve ici le même phénomène que j'ai analysé dans mon travail de doctorat[14] concernant l'incantation. Le destin des pratiques sonores magiques est de n'être plus que de la musique. L'analyse selon laquelle les musiciens lettrés seraient les seuls vrais détenteurs de la tradition secrète ne résiste malheureusement guère à la critique.

L'arrière-plan religieux

Pratiqué dans une montagne isolée, le *xiao* commande aux esprits et émeut la nature. C'est une sonorisation du souffle qui se passe de parole et qui va du chuintement au sifflement en passant par le fredonnement. Il est tentant d'aller au delà des textes littéraires pour retrouver son origine. Il ressort des études de

---

[12] «Les sept sages de la forêt de bambou» (*Zhulin qi xian*), cité par Ouyang (1986).

[13] Ce vieux sage est rarement nommé, mais certaines références comme le «Canon taoïste» (*Daozang* TT, 145-296: 346.4) le nomment Sun Deng. Ce passage semble repris de Zhu (1084: 3.8).

[14] François Picard, *L'Harmonie universelle. Les avatars du syllabaire sanskrit dans la musique bouddhique chinoise*. A paraître.

Sawada Mizuho (1974) et de Li Fengmao (1986) que les techniques du *xiao* et de la respiration (*hu*) étaient utilisées par les chamans (*wu*) et les magiciens (*fangshi*) pour rappeler l'âme d'un défunt (*zhaohun*). Cette pratique magique, qui commandait aussi à la pluie et au vent, a été reprise par les taoïstes en quête d'immortalité. On retrouve en effet de singulières concordances entre la systématisation par Tao Hongjing (456-536) des «six souffles» (*liuqi*)[15] et les écrits sur le *xiao*: même époque, même symbolique des correspondances, et de plus certaines techniques sonores communes – mais pas toutes. Le glas de ces techniques a sans doute été sonné par l'édit impérial de 845 ordonnant le retour à la vie laïque de tous les moines et nonnes qui s'adonnaient à l'alchimie, aux incantations et à la magie.

On ne peut limiter le *Traité du xiao* à un manuel de *qigong*. Au delà du bien-être du corps et de l'immortalité, la possibilité qu'offre le *xiao* de parler avec la nature n'a pas fini de faire rêver les hommes véritables, au rang desquels la Chine a toujours su admettre les musiciens.

Bibliographie

«Canon taoïste» (*Daozang*), compilé en 1447.

CARRE Patrick (trad.)
1989 *Les saisons bleues. L'œuvre de Wang Wei, poète et peintre.* Paris: Phébus.

CHEN Yang
1107 «Livre de la musique» (*Yueshu*).

CHENG Wing fun & COLLET Hervé (trad.)
1986 *Su Tung Po, l'hôte de la pente de l'Est.* Millemont: Moundarren.

DE WOSKIN Kenneth
1982 *A song for One or Two.* Ann Arbor (Michigan): Center for Chinese Studies, University of Michigan. [Michigan Papers in Chinese Studies 42].

DEMIEVILLE Paul
1962 *Anthologie de la poésie chinoise classique.* Paris: Gallimard.

EDWARDS E.D.
1957 «Principles of Whistling», *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* (London) XX: 217-29.

GRANET Marcel
1968 *La Pensée chinoise.* Paris: Seuil.

[15] Voir Schipper 1982: 183.

KALTENMARK Max
1987 *Le Lie-sien tchouan (Biographies légendaires des Immortels taoïstes de l'antiquité)*, traduit et annoté par Max Kaltenmark. Paris: Institut des Hautes Études Chinoises. [Le fonds de l'ouvrage, remanié à maintes reprises, daterait des Han].

LI Fang
977-984 «Livres lus par l'Empereur en l'ère de la Paix suprême» (*Taiping yulan*)

LI Fengmao
1986 «La tradition orale du *xiao* taoïste et son influence sur la littérature» (*Daojia xiao de chuanshuo ji qi dui wenxue de yinxiang*), *in*: «Recherches sur les Immortels taoïstes dans les romans des Six dynasties, des Sui et des Tang» (*Liuchao Sui Tang xiandao lei xiaoshuo yanjiu*). Taibei: Taibei xuesheng shuju.

LIU Jingshu
Entre 420 et 479 «Mirabilia» (*Yiyuan*).

NGO Van Xuyet
1976 *Divination, magie et politique dans la Chine ancienne* [...]. Paris: PUF.

OUYANG Xun
1986 «Encyclopédie d'art et littérature» (*Yiwen lei ju*). (réédition). Shanghai.

REINHARD Kurt
1956 *Chinesische Musik.* Eisenbach et Kassel.

SAWADA Mizuho
1974 «L'origine du *xiao*» (en japonais, résumé en anglais), *in*: «Religions orientales» (*Tôhô shûkyo*) (Tokyo) 44: 1-13.

SCHIPPER Kristofer M.
1982 *Le corps taoïste: corps physique – corps social.* Paris: Fayard.

SUN Guang
Vers 765-766 «Traité du *xiao*» (*Xiaozhi*).

YINYUE YANJIUSUO et BEIJING GUQIN YANJIU HUI
1981 «Collection de pièces pour *qin*» (Qinqu jicheng), vol. I. Pékin: Zhonghua shuju.

ZHU Zhangwen
1084 (préface) «L'histoire du *qin*» (*Qinshi*) (réédition 1959, Pékin: Zhongguo yinyue yanjiu suo).

RECHERCHES EXPÉRIMENTALES SUR LE CHANT DIPHONIQUE [1]

Hugo Zemp et Trân Quang Hai

La dénomination «chant diphonique» désigne une technique vocale singulière selon laquelle une seule personne chante à deux voix: un bourdon constitué par le son fondamental, et une mélodie superposée formée par des harmoniques.

Cet article est issu de deux approches complémentaires: une recherche pragmatique par l'apprentissage et l'exercice du chant diphonique que Trân Quang Hai mène depuis 1971, et une recherche de visualisation conduite sur le plan physiologique et acoustique pour la préparation et la production du film *Le chant des harmoniques*, réalisé par Hugo Zemp en 1988-89. Dans ce film, Trân Quang Hai est l'acteur principal, tour à tour chanteur et ethnomusicologue: enseignant le chant diphonique lors d'un atelier, interviewant des chanteurs mongols, se prêtant à la radiocinématographie avec traitement informatique de l'image, et chantant dans le microphone du spectrographe pour analyser ensuite sa propre technique vocale[2]. Les images spectrographiques que nous avons découvertes pratiquement en même temps que nous les filmions – le dernier modèle de Sona-Graph permettant l'analyse du spectre sonore en temps réel et son synchrone était arrivé au Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme quelques jours avant le tournage – nous ont encouragés à poursuivre ces investigations et à les conduire dans une direction que nous n'aurions probablement pas envisagée sans la réalisation du film[3].

---

[1] Ces recherches ont été effectuées dans le cadre de l'Unité Propre de Recherche n° 165 du CNRS, au Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme. Avant d'envoyer le manuscrit final à l'éditeur, nous avons pu présenter au séminaire de l'UPR un résumé de notre travail. Les questions et remarques nous ont aidé à corriger et préciser notre analyse. Gilles Léothaud et Gilbert Rouget nous ont alors fait l'amitié de relire le manuscrit et de nous faire part de leurs suggestions pour l'améliorer. Nous voudrions exprimer à tous notre gratitude.

[2] Les détails de la réalisation de ce film – dont la première a eu lieu le 27 juillet 1989 lors du Congrès de l'International Council for Traditional Music à Schladming (Autriche) – sont décrits ailleurs (cf. Zemp 1989). Un livret, devant accompagner l'édition sous forme de vidéocassette, est actuellement en préparation.

[3] Recherche menée en étroite collaboration par les deux co-auteurs qui chacun ont apporté – en plus de l'évaluation en commun de chaque étape du travail – des contributions spécifiques. Les sonagrammes, ainsi que les analyses détaillées ayant servi à rédiger les légendes des figures, sont de Trân Quang Hai qui, en plus, est en même temps «informateur privilégié» et chanteur de 26 enregistrements reproduits sur sonagrammes. La conception de la recherche, la mise en forme et la rédaction de l'article sont de Hugo Zemp.

L'utilisation des outils spectrographiques pour l'analyse des chants diphoniques n'est pas nouvelle: Leipp (1971), Hamayon (1973), Walcott (1974), Borel-Maisonny et Castellengo (1976), Trân Quang Hai et Guillou (1980), Gunji (1980), Harvilahti (1983), Harvilahti et Kaskinen (1983), Desjacques (1988), Léothaud (1989). Il n'est pas question, dans le cadre de cet article, d'évaluer ces travaux, d'en résumer les résultats ou d'en faire l'historique. Dans l'étude la plus récente, G. Léothaud (1989: 20-21)[4] résume excellemment ce qu'il appelle la «genèse acoustique du chant diphonique»:

> L'appareil phonatoire, comme tout instrument de musique, se compose d'un système excitateur, ici le larynx, et d'un corps vibrant chargé de transformer l'énergie reçue en rayonnement acoustique, le conduit pharyngo-buccal.
> Le larynx délivre un spectre harmonique, le son laryngé primaire, déterminé en fréquence, d'allure homogène, c'est-à-dire dénué de formants notables – donc de couleur vocalique – et dont la richesse en harmoniques varie essentiellement en fonction de la structure vibratoire des cordes vocales [...].
> Cette fourniture primaire traverse les cavités pharyngo-buccales, y subissant d'importantes distorsions: le pharynx et la bouche se comportent donc comme des résonateurs de Helmholtz, et cela pour toutes les fréquences dont la longueur d'onde est supérieure à la plus grande dimension de ces cavités. [...]
> Les paramètres déterminant la fréquence propre des cavités phonatoires peuvent varier dans des proportions considérables grâce au système articulateur, notamment par la mobilité de la mâchoire, l'ouverture de la bouche et la position de la langue. Celle-ci, surtout, peut diviser la cavité buccale en deux résonateurs de plus petit volume, donc de fréquence propre plus élevée. En d'autres termes, les cavités buccales peuvent continuer à se comporter en résonateurs de Helmholtz même pour des harmoniques très aigus du spectre laryngé, ceux dont la longueur d'onde est petite, et en tout cas inférieure à la longueur du conduit pharyngo-buccal.
> L'émission diphonique consiste pour le chanteur à émettre un spectre riche en harmoniques, puis à accorder très finement une cavité phonatoire sur l'un des composants de ce spectre, dont l'amplitude augmente ainsi fortement par résonance; par déplacement de la langue, le volume buccal peut varier, donc la fréquence propre, et sélectionner de cette façon différents harmoniques.

Il propose une grille d'analyse, axée sur quatre niveaux et douze critères pertinents. *1°* Caractéristiques du spectre vocal; *2°* Nature du formant dipho-

---

[4] Paru dans une nouvelle publication: le Dossier n° 1 de l'Institut de la Voix, Limoges. Outre deux brefs rapports relatant des examens cliniques et paracliniques de l'appareil phonatoire et de l'émission diphonique de Trân Quang Hai, examens effectués l'un par un médecin O.R.L. (Sauvage 1989) et l'autre par un phoniatre (Pailler 1989), et l'extrait d'un exposé sur la réalisation du chant diphonique (Trân Quang Hai 1989), ce dossier contient également la bibliographie et la discographie les plus complètes à ce jour concernant le chant diphonique.

nique; *3°* Caractéristiques de la mélodie d'harmoniques; *4°* Champ de liberté de la fluctuation diphonique. L'application de cette grille permet d'approfondir et de systématiser l'analyse spectrale du chant diphonique qui peut maintenant s'appuyer sur de nombreux nouveaux documents sonores publiés récemment sur des disques, s'ajoutant aux anciens bien connus. Cependant, tel n'est pas notre but.

Nous nous proposons d'examiner comment les différents styles ou variantes stylistiques du chant diphonique – appelé chez les Mongols *khöömii*[5] («pharynx, gorge») et chez les Tuva de l'URSS *khomei* (du terme mongol) – sont produits sur le plan physiologique. Dans ce domaine, les descriptions sont rares et peu détaillées, alors qu'on connaît depuis de nombreuses années les noms vernaculaires désignant ces styles chez les Tuva dont Aksenov (1973: 12) pense qu'ils forment le centre de la culture turco-mongole du chant diphonique, puisqu'ils ne pratiquent pas seulement une mais quatre variantes stylistiques (*kargiraa, borbannadir, sigit, ezengileer*; un cinquième nom, *khomei* qui est en même temps le nom générique du chant diphonique, remplaçant dans certains lieux le terme *borbannadir*). Implicitement, les peuples voisins qu'il cite – Mongols, Oirats, Kharkass, Gorno-Altaïs et Bashkirs – n'en connaîtraient qu'un seul style. En tout cas, pour les Mongols et pour les Altaï de l'URSS, montagnards habitant la chaîne du même nom, cela n'est pas exact. Les derniers utilisent trois styles nommés sur la notice d'un disque *sibiski, karkira, kiomioi* (Petrov et Tikhonurov). Le chanteur diphonique le plus connu en Mongolie et à l'étranger, D. Sundui, a énuméré cinq styles lors du festival *Musical Voices of Asia* au Japon: *xarkiraa xöömij* (*xöömij* narratif), *xamrijn xöömij* (*xöömij* de nez), *bagalzuurijn xöömij* (*xöömij* de gorge), *tseedznii xöömij* (*xöömij* de poitrine), *kevliin xöömij* (*xöömij* de ventre), les deux derniers n'étant généralement pas différenciés (Emmert et Minegishi 1980: 48). Dans l'interview du film *Le chant des harmoniques*, T. Ganbold indique les même cinq noms. Il présente brièvement les quatres premiers styles, en ajoutant qu'il ne sait pas faire le «*khöömii* de ventre», le distinguant par là du «*khöömii* de poitrine». Mais il n'explique pas comment il produit ces différents styles. Il est vrai que l'interview avait dû être réalisé en très peu de temps, en économisant de la pellicule, et avec l'aide d'un traducteur, fonctionnaire du Ministère des Affaires étrangères de Mongolie, probablement peu familier avec les subtilités du chant. T. Ganbold et G. Iavgaan avaient également dirigé plusieurs ateliers à la Maison des cultures du monde à Paris; cette fois-ci la traduction était assurée par un ethnomusicologue, Alain Desjacques, mais les deux chanteurs n'en étaient pas plus explicites. Quant à D. Sundui, à qui un musicologue japonais demandait comment faire pour apprendre le chant diphonique, il répondait simplement qu'il fallait savoir tenir son souffle aussi longtemps que possible, l'utiliser efficacement, puis écouter des enregistrements sonores et essayer (Emmert et Minegushi 1980: 49).

---

[5] La translittération change selon les auteurs *xöömij, khöömii, chöömij, ho-mi.*

Malgré le fait que son pays d'origine (le Vietnam) et son pays d'accueil (la France) ne connaissent pas traditionnellement le chant diphonique – ou peut-être grâce à cela – Trân Quang Hai réussit à reproduire différents styles ou variantes stylistiques, ou du moins à s'en approcher. Ayant appris sans recevoir d'instructions ou de conseils de chanteurs chevronnés, et sans pouvoir s'appuyer sur des descriptions publiées, il a été obligé de procéder par tâtonnement. Cette recherche empirique, mais néanmoins systématique, lui a permis de prendre conscience de ce qui se passe au niveau de la cavité buccale. Conduire depuis de nombreuses années des ateliers d'introduction au chant diphonique l'a amené à savoir l'expliciter.

L'originalité des nouvelles recherches présentées ici consiste en 3 points:

1 – Trân Quang Hai essaie d'imiter le mieux possible des chants reproduits sur les enregistrements sonores dont nous disposons. Pour cela, il s'appuie à la fois sur la perception auditive et visuelle, en essayant d'obtenir, sur le moniteur du Sona-Graph, des tracés de spectres semblables à ceux de chanteurs originaires de Mongolie, de Sibérie, du Rajasthan et d'Afrique du Sud.

2 – Il décrit subjectivement ce qu'il fait et ressent sur le plan physiologique, quand il obtient ces tracés.

3 – Afin de mieux comprendre le mécanisme des différents styles et d'en explorer toutes les possibilités – même si elles ne sont pas exploitées dans les chants diphoniques traditionnels –, il effectue des expériences que nul n'a probablement jamais tentées.

Cette recherche ne pouvait être effectuée avec des spectrographes de facture ancienne utilisés jusqu'en 1989 par les auteurs mentionnés plus haut. Il fallait pour cela un appareil capable de restituer le spectre sonore en temps réel et son synchrone, le DSP Sona-Graph Model 5500 que notre équipe de recherche acquit en décembre 1988. Si l'on change, en chantant, les paramètres de l'émission vocale, on voit immédiatement se modifier le tracé des harmoniques. Grâce au feed-back du nouveau tracé, l'émission vocale peut de nouveau être modifiée. Ainsi, la recherche est proprement expérimentale.

Dans la première étude sur l'acoustique du chant diphonique, E. Leipp reproduit un schéma théorique de l'appareil phonatoire, figurant cinq cavités principales comme résonateurs: *1°* la cavité pharyngienne; *2°* la cavité buccale postérieure; *3°* la cavité buccale antérieure, la pointe de la langue dirigée vers le palais séparant les cavités 2 et 3; *4°* la cavité située entre les dents et les lèvres; *5°* la cavité nasale (Leipp 1971). Le rôle exact de ces différentes cavités semble difficile à définir.

Grâce à son expérience pragmatique de chanteur et de pédagogue, Trân Quang Hai a été amené à distinguer deux techniques de base utilisant essentiellement une cavité buccale ou deux cavités buccales (Trân et Guillou 1980: 171), les deux techniques pouvant être plus ou moins nasalisées. Dans la technique à une cavité, la pointe de la langue reste en bas, comme lorsqu'on pro-

nonce des voyelles. Trân Quang Hai a trouvé cette technique parfaite pour mieux faire sentir aux débutants la modification du volume buccal avec la prononciation des voyelles. Il dit aux stagiaires qu'il faut « laisser la langue en position de repos » (cf. le film *Le chant des harmoniques*). Les images radiologiques du film montrent cependant que l'arrière de la langue se lève pendant la prononciation successive des voyelles o, ɔ, a (ceci n'est pas lié au chant diphonique). Le radiologiste F. Besse parle de « l'ascension de la langue ». La métaphore du « repos de la langue » reste pourtant valable dans le sens où la pointe de la langue reste en bas. L'image radiologique montre que dans cette technique, il y a un contact entre le voile du palais et la partie postérieure de la langue, séparant la cavité buccale de la zone pharyngienne.

Dans la technique à deux cavités, la pointe de la langue est appliquée contre la voûte du palais, divisant ainsi le volume buccal en une cavité antérieure et une cavité postérieure. Ici, il n'y a pas de contact entre l'arrière de la langue et le voile du palais ; la cavité buccale postérieure et la cavité pharyngienne étant reliées par un large passage. La sélection des différents harmoniques pour créer une mélodie peut se faire de deux manières : *a)* la pointe de la langue se déplace de l'arrière à l'avant, l'harmonique le plus aigu étant obtenu dans la position le plus en avant ; la cavité buccale antérieure est alors réduite au maximum (cf. les images radiologiques du film *Le chant des harmoniques*) ; *b)* la pointe de la langue reste collée au palais sans se déplacer, les harmoniques étant sélectionnés en fonction de l'ouverture plus ou moins grande des lèvres : de l'ouverture la plus petite quand on prononce la voyelle o̲ (harmonique grave) jusqu'à l'ouverture la plus grande quand on prononce la voyelle i̲ (harmonique aigu). Cette deuxième manière ne semble pas être utilisée par les chanteurs mongols que nous avons pu observer, et Trân Quang Hai ne l'emploie que pour son intérêt pédagogique (comparaison avec la technique à une cavité) lors de ses ateliers d'initiation.

Afin d'explorer toutes les possibilités des deux techniques principales, Hai a chanté des échelles d'harmoniques à partir de différentes hauteurs du fondamental. Pour la technique à une cavité, on s'aperçoit sur la figure 1 que les harmoniques utilisables pour créer une mélodie ne dépassent que de peu la limite supérieure de 1000 Hz, quel que soit le fondamental. Mais plus le fondamental est grave, plus les harmoniques sont nombreux. Ainsi, pour le fondamental le plus grave (90 Hz, approximativement un fa1) de la fig. 1, les harmoniques exploitables sont H4 (360 Hz), 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 (1080 Hz), ce qui donne l'échelle (transposée) do, mi, sol, si♭-, do, re, mi, fa#-, sol. Pour le fondamental le plus aigu (180 Hz) de la fig. 1, seuls les harmoniques 3, 4, 5 et 6 sont exploitables, et l'échelle résultante, sol, do, mi, sol, est beaucoup plus pauvre en possibilités mélodiques.

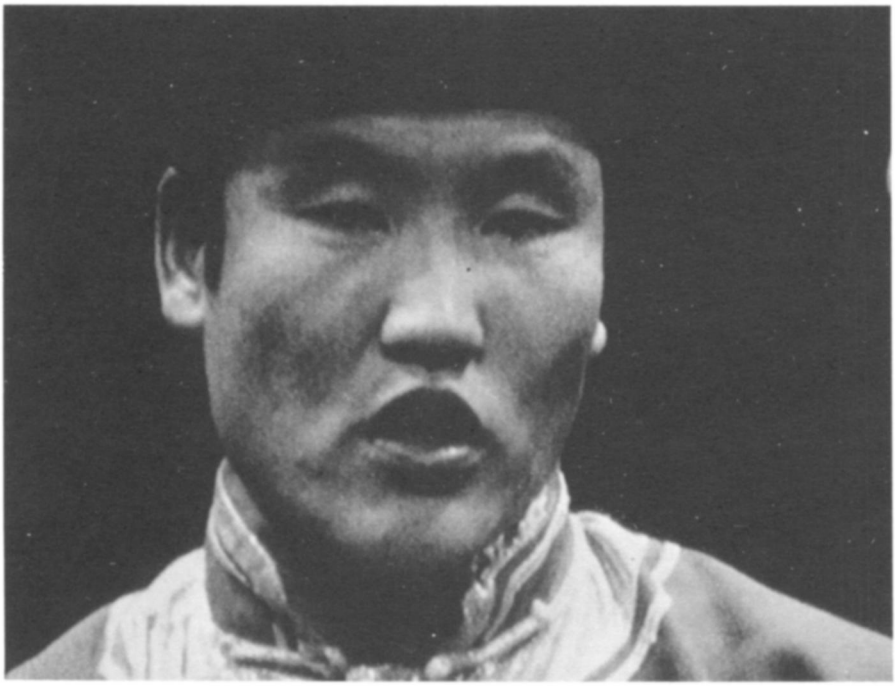
Avec la technique à deux cavités (fig. 2), et le fondamental le plus grave (110 Hz = La1), Trân Quang Hai arrive à faire ressortir les harmoniques entre H6 (660 Hz) et H20 (2200 Hz). Pour créer une mélodie dans la zone la plus aiguë, il faut sélectionner des harmoniques pairs ou impairs (cf. plus loin fig. 11 et 12), puisque les harmoniques sont trop rapprochés pour une échelle musi-

G. YAVGAAN. Photogramme extrait du film «Le chant des harmoniques» de H. Zemp.

cale. L'émission du fondamental le plus aigu (220 Hz) de la fig. 2 permet de sélectionner de H4 (880 Hz) à H10 (2200 Hz).

Un rapide coup d'œil permet de constater qu'en fait, les harmoniques obtenus par la technique à une cavité se situent essentiellement dans une zone jusqu'à 1 KHz, alors que les harmoniques obtenus par la technique à deux cavités sont placés surtout dans la zone de 1 à 2 KHz.

Dans la tradition, les femmes mongoles et tuva ne pratiquaient pas le chant diphonique. Selon le chanteur D. Sundui, cette pratique nécessiterait trop de force, mais il n'y aurait pas d'interdit à ce sujet chez les Mongols (Emmert et Minegushi 1980: 48). Chez les Tuva de l'Union soviétique, le chant diphonique serait presque exclusivement réservé aux hommes; un tabou basé sur la croyance qu'il causerait l'infertilité à la femme qui le pratiquerait serait progressivement abandonné, et quelques jeunes filles l'apprendraient maintenant (Alekseev, Kirgiz et Levin 1990). Ces auteurs disent encore que «les femmes sont capables de produire les même sons, bien qu'à des hauteurs plus élevés», ce qui n'est que partiellement vrai. C'est vrai si on parle «des sons» du bourdon qui sont plus élevés pour une voix de femme que pour une voix d'homme, mais c'est faux en ce qui concerne la mélodie d'harmoniques qui ne peut monter plus haut que chez les hommes. On peut déjà le déduire en examinant les



T. GANBOLD. Photogramme extrait du film «Le chant des harmoniques» de H. Zemp.

fig. 1 et 2 où la limite supérieure des harmoniques obtenus à partir des fondamentaux les plus aigus (180 et 220 Hz) n'est pas plus élevée que la limite supérieure des harmoniques obtenus à partir du fondamental le plus grave, une octave plus bas (90 et 110 Hz). On peut trouver la confirmation en examinant les fig. 3 et 4, reproduisant la voix de Minh-Tâm, la fille de Trân Quang Hai[6]. Avec la technique à une cavité et un fondamental de 240 Hz, le nombre d'harmoniques est très restreint H3 à H5 (1200 Hz). Avec la technique à deux cavités et un fondamental à 270 Hz, les harmoniques 4 (1080 Hz) à 8 (2160 Hz) peuvent être utilisés pour créer une mélodie, ce qui donne une échelle plus riche (transposée do, mi, sol, si♭-, do). Il s'en suit qu'une voix aiguë de femme ne permet pas de créer des mélodies selon la technique à une cavité. La femme xhosa d'Afrique du Sud enregistrée par le R.P. Dargie, qui utilise cependant cette technique (comme le montrent les fig. 7 et 8), a une voix grave, dans le registre des voix d'hommes (100 et 110 Hz = Sol1 et La1).

---

[6] Elle avait dix-sept ans quand cet enregistrement fut fait, mais son père lui avait enseigné le chant diphonique dès l'âge de six ans.

Si les conclusions que nous avons tirées de ces expérimentations (fig. 1 à 4) sont justes – et nous pensons qu'elles le sont – on devrait pouvoir en déduire que les styles du chant diphonique dont les sonagrammes présentent une mélodie d'harmoniques ne dépassant pas pour l'essentiel 1 KHz sont obtenus selon la technique à une cavité, alors que ceux dont la mélodie d'harmoniques se situe essentiellement entre 1 et 2 KHz sont obtenus selon la technique à deux cavités. Les expériences faites par Trân Quang Hai, en essayant d'imiter les différentes variantes stylistiques, le confirment. Dans les lignes qui suivent, nous allons examiner les caractéristiques physiologiques des différentes variantes stylistiques du chant diphonique, en dégageant trois critères: le(s) résonateur(s); les contractions musculaires; les procédés d'ornementation.

Le(s) résonateur(s)

Selon Aksenov, le style *kargiraa* des Tuva se caractérise par un fondamental grave situé sur l'un des quatre degrés les plus bas de la grande octave, et pouvant descendre une tierce mineure pendant un court instant. Le changement mélodique d'un harmonique à l'autre est accompagné d'un changement de voyelles (Aksenov 1973: 13). Les deux chants reproduits ici (fig. 5, 9 et 10) ont des fondamentaux de 62 Hz et 67 Hz (momentanément 57 Hz). La mélodie d'harmoniques atteint dans le premier cas 750 Hz (H12), dans le second cas 804 Hz (H12)[7]. Au dessus de la mélodie d'harmoniques on aperçoit une deuxième zone, à l'octave quand les voyelles postérieures sont prononcées (fig. 5 et 9), ou plus haut avec les voyelles antérieures (fig. 10)[8]. En imitant le tracé de la fig. 5, Trân Quang Hai utilise la technique à une cavité, la bouche semi-ouverte; à la différence des chants tuva, la mélodie d'harmoniques est à bande large, et H1 est très marqué (fig. 6). Tous les sept enregistrements identifiés sur les notices des disques comme faisant partie du style *kargiraa* chez les Tuva et *karkira* chez les Altaï ont été vérifiés au Sona-Graph[9]. La fréquence du fondamental se situe entre 62 et 95 Hz; les mélodies d'harmoniques de toutes les pièces sans exception se situent en dessous de 1 KHz.

---

[7] Selon Alekseev, Kirgiz et Levin (1990), la pièce que nous avons représentée dans les fig. 9 et 10 est une variante du *kargiraa*, appelée «Steppe *kargiraa*», et rappelle les chants tantriques des moines tibétains. Pour notre part, nous n'avons pas remarqué de différence avec les autres pièces de style *kargiraa* tuva, et la mélodie d'harmoniques très caractéristique n'a que peu d'éléments en commun avec les harmoniques qui apparaissent dans les chants tibétains des monastères Gyüto et Gyümë.

[8] Les harmoniques de cette deuxième zone enrichissent sans doute le timbre, mais ils ne sont pas perçus par l'oreille comme formant une mélodie séparée de la mélodie d'harmoniques de la première zone.

[9] Folkways/Smithsonian n° 1, 8, 9, 17, 18. Melodia, face A, plage 9. Le Chant du Monde, face A, plage 5.

Ce n'est que depuis les travaux récents concernant la musique du peuple xhosa d'Afrique du Sud effectués par le R.P. Dargie (1989), et les enregistrements qu'il avait confiés en 1984 à Trân Quang Hai pour les archives sonores du Musée de l'Homme, que l'on connaît l'existence du chant diphonique pratiqué loin d'Asie centrale. La pièce chantée par une femme xhosa (fig. 7), caractérisée par l'alternance de deux fondamentaux de 100 et 110 Hz et d'une mélodie d'harmoniques ne dépassant pas 600 Hz, est sans doute faite selon la technique à une cavité, comme le montre l'imitation de Trân Quang Hai aussi imparfaite qu'elle soit (fig. 8).

Qu'en est-il du style *kargiraa khöömii*[10] du chanteur mongol T. Ganbold (fig. 11), dont nous avons placé le sonagramme à dessein en face d'un *kargiraa* tuva (fig. 9 et 10)? Le fondamental est grave (85 Hz) et peu marqué comme dans les pièces tuva, mais la mélodie d'harmoniques se situe dans la zone de 1 à 2 KHz et non pas au-dessous de 1 KHz. Pour obtenir un tracé semblable, Trân Quang Hai a dû employer la technique à deux cavités. Comment expliquer cette différence par rapport au style équivalent chez les Tuva? A l'arrivée de l'Ensemble de Danses et de Chants de la R.P. de Mongolie à Paris, l'Ambassade de Mongolie a organisé une réception à laquelle nous avons eu l'honneur et le plaisir d'assister. Comme d'autres artistes de la troupe, T. Ganbold y faisait une démonstration de son art, et nous avons pensé qu'il serait intéressant d'inclure dans notre film la pièce qu'il avait composée, «Liaisons de *khöömii*», pour présenter au public trois variantes stylistiques du chant diphonique[11]. La pièce ne figurait pas dans le programme des concerts à la Maison des Cultures du Monde, parce que T. Ganbold, l'ayant composée récemment, ne la maîtrisait pas encore complètement. En accord avec le directeur de la troupe, il a néanmoins accepté de la chanter sur scène hors concert pour le tournage du film, puis lors d'un concert, en bis (afin que nous puissions filmer son entrée sur scène ainsi que les applaudissements), et de faire une courte démonstration des différents styles lors de l'interview. En l'absence d'enregistrements d'autres chanteurs mongols, on ne peut dire si T. Ganbold s'est trompé de

---

[10] La dénomination *xaarkiraa xöömij* est «traduite» dans Emmert et Minegushi (1980 48) par «narrative *xöömij*», sans doute pour rendre compte du fait que dans ce style la partie diphonique peut être précédée par une partie narrative chantée avec la voix naturelle. Dans le film *Le chant des harmoniques*, la dénomination *kargiraa khöömii* a été traduite par Alain Desjaques par «*khöömii* grue noire», *khargiraa* désignant en mongol cet oiseau dont la voix grave et enrouée aurait pu donner le nom à ce style. A moins que les Mongols aient emprunté le terme *kargiraa* aux Tuva pour qui, selon Alekseev, Kirgiz et Levin (1990), il proviendrait d'un mot onomatopéique signifiant «respirer péniblement», «parler d'une voix rauque ou enrouée». Nous ne pouvons trancher entre les deux interprétations. Il est aussi possible que les uns aient emprunté le terme aux autres, tout en lui trouvant postérieurement une signification dans leur propre langue.

[11] Cela semble être un phénomène récent. Selon Alekseev, Kirgiz et Levin (1990), les chanteurs tuva étaient autrefois spécialisés en un ou deux styles apparentés, mais aujourd'hui les jeunes utilisent plusieurs styles et arrangent fréquemment des ségments mélodiques en des mélanges polystylistiques.

technique, ou si en Mongolie il est considéré comme juste de chanter le style *khöömi kargiraa* selon la technique à deux cavités. On peut aussi considérér que les frontières entre les différents styles ne sont pas rigides, que les chanteurs utilisent les possibilités techniques comme ils veulent (ou peuvent), qu'ils emploient les dénominations avec plus ou moins de rigueur. Chez les Tuva aussi, nous le verrons dans le paragraphe suivant, une même dénomination de style peut désigner des chants exécutés selon les deux techniques différentes.

Selon Aksenov, le style *borbannadir* tuva se caractérise par un fondamental un peu plus élevé que celui du *kargiraa*, utilisant l'un des trois degrés au milieu de la grande octave. Les lèvres sont presque complètement fermées, le son en serait plus doux (*soft*) et résonnant. Le style *borbannadir* serait considéré par les Tuva comme techniquement similaire au style *kargiraa*, ce qui permettrait un changement subit de l'un à l'autre au sein d'une même pièce (1973: 14). L'examen des cinq pièces identifiées sur les notices de disques comme faisant partie du style *borbannadir* montre que dans deux pièces, le fondamental est à 75 et à 95 Hz, et la mélodie d'harmoniques au-dessous de 1 KHz[12] (cf. fig. 13). Ces deux pièces sont donc effectivement très proches du style *kargiraa*, chanté selon la technique à une cavité. Les trois autres enregistrements de *borbannadir* ont un fondamental plus aigu (120, 170 et 180 Hz) et une mélodie d'harmoniques au-dessus de 1 KHz, donc obtenue par la technique à deux cavités[13]. Nous en reproduisons un exemple (fig. 15), et son imitation par Hai (fig. 16).

L'analyse sonagraphique montre (mais la simple écoute aussi) que dans un enregistrement dénommé *borbannadir* par les auteurs de la notice du disque, et dont nous avons déjà parlé brièvement (fig. 13), trois styles sont chantés en alternance. L'extrait à gauche présente toutes les caractéristiques du style *kargiraa*, qui est suivi manifestement, après une interruption d'une seconde, par le style *borbannadir* avec le même fondamental et la mélodie d'harmoniques au-dessous de 1 KHz. Le sonagramme de la fig. 14, montrant un autre extrait du même enregistrement, présente également à gauche le style *kargiraa*, suivi cette fois-ci sans interruption par un très court fragment (2 secondes) de *borbannadir* avec le même fondamental. Puis, après une courte interruption, le fondamental fait un saut d'octave de 95 Hz à 190 Hz, et la mélodie d'harmoniques est située au-dessus de 1 KHz, dépassant même à certains endroits les 2 KHz (cf. aussi les imitations de Hai, fig. 16 et 17). A l'écoute et sur le tracé du sonagramme, cette dernière partie ressemble beaucoup au style «*khöömi* de ventre» du chanteur mongol D. Sundui (fig. 20), et il n'est pas douteux qu'elle soit chantée selon la technique à deux cavités.

D'après Aksenov, dans certains lieux tuva, le nom de *khomei* remplace le nom de *borbannadir*. Parmi les six exemples de *khomei* tuva (dans le sens restreint) et le seul exemple de *kiomioi* altaï que nous connaissons, l'un a un fon-

---

[12] Folkways/Smithsonian, n° 11 et 14.

[13] Melodia, face 1, plage 5. Folkways/Smithsonian, n° 12 et 13.

damental grave de 90 Hz et des harmoniques ne dépassant pas 1 KHz[14], les quatre autres ont des fondamentaux entre 113 Hz et 185 Hz[15] (fig. 18, et l'imitation fig. 19) et sont proches du *borbannadir* à fondamental aigu (cf. fig. 15 et *22*) chanté selon la technique à deux cavités.

Le style *ezengileer* – dont un seul enregistrement est connu (fig. 21) – semble également proche du *borbannadir* à fondamental aigu (fig. 15 et 22).

Tous les enregistrements de *borbannadir*, *khomei* et *ezengileer* tuva que nous avons pu examiner ont en commun une pulsation rythmique que nous examinerons plus loin sous la rubrique des procédés d'ornementation. Il semble donc que pour le *borbannadir*, l'usage actuel permette deux variantes: un fondamental relativement grave (75 à 95 Hz) et une mélodie d'harmoniques au-dessous de 1KHz, donc chantée selon la technique à une cavité, et un fondamental plus aigu (120 à 190 Hz) avec une mélodie d'harmoniques au-dessus de 1 KHz, chantée selon la technique à deux cavités, le trait commun étant la pulsation rythmique.

Le style tuva qui s'oppose le plus clairement au *kargiraa* et au *borbannadir* (à fondamental grave) est le *sigit*. Selon Aksenov, il se caractérise par un fondamental plus tendu et plus élevé, la hauteur se situant au milieu de la petite octave. Le fondamental peut changer à l'intérieur d'une pièce et peut constituer la voix mélodique sans mélodie d'harmoniques au début des vers. A la différence des autres styles tuva, la voix supérieure ne constitue pas une mélodie bien caractérisée, mais reste longtemps sur une seule hauteur avec des ornements rythmiques (Aksenov 1973: 15-16). Cf. *infra* notre analyse des procédés d'ornementation.

Dans les onze enregistrements de *sigit* tuva et le seul exemple de *sibiski* altaï que nous connaissons, le fondamental se situe entre 160 et 210 Hz[16]. Nous avons choisi d'en reproduire trois sonagrammes (fig. 23, 24 et un bref extrait fig. 18). Pour l'imitation (fig. 26), Trân Quang Hai emploie la technique à deux cavités.

De nombreux chants mongols connus par des enregistrements ont une sonorité proche de celle du *sigit*. Le tracé des harmoniques est semblable, mais le style musical est différent en ce que les harmoniques font une véritable mélodie. C'est le cas des chants de D. Sundui (fig. 25), le spécialiste du chant diphonique mongol apparaissant probablement le plus souvent sur des disques[17]. Les notices de ces différents disques n'indiquent que le terme général (*khöömii*), mais on sait par ailleurs qu'il chante surtout le *kevliin khöömii* (« *khöömii* de

---

[14] Folkways/Smithsonian, n° 7.

[15] Folkways/Smithsonian, n° 5, 6, 8. Le Chant du Monde, face A, plage 4.

[16] Folkways/Smithsonian, n° 2, 3, 4, 8, 16, 17. Melodia, face A, plages 1, 2, 6, 7, 8. Le Chant du Monde, face A, plage 3.

[17] Tangent TGS 126, face B, plage 1 Tangent TGS 127, face B, plage 3. Victor, face A, plages 5, 6 et 7.

ventre»); ce dernier style et le *tseedznii khöomii* («*khöömii* de poitrine») étant pour lui «en général la même chose» (Emmert et Minegushi 1980: 48).

Dans l'interview du film *Le chant des harmoniques*, T. Ganbold appelle son style favori, dont un court exemple est reproduit en fig. 29, *kholgoï khöömii* («*khöömii* de gorge»)[18]; alors que pour l'enregistrement d'un disque effectué trois jours auparavant, il a nommé ce même style *tseedznii khöömii* («*khöömii* de poitrine»)[19]. S'est-il trompé lors de l'enregistrement du disque ou lors du tournage du film? Quoi qu'il en soit, le fait de se tromper confirme ce que nous avons déjà suggéré plus haut, à savoir que l'attribution d'une dénomination à un style ou à une technique ne semble pas être une préoccupation majeure pour certains chanteurs[20]. Cependant, T. Ganbold ayant été un élève de D. Sundui qui pratique le «*khöömii* de ventre» (ou de poitrine), nous sommes enclin à penser que «*khöömii* de poitrine» est le terme juste. L'examen des différences relatives aux contractions musculaires confirme cette hypothèse (cf. *infra*). Les autres enregistrements publiés de chant diphonique mongol, dont nous ne reproduisons pas ici des sonagrammes parce que le style n'est pas nommé sur les notices des disques, apparaissent appartenir à ce même style que D. Sundui appelle (rappellons-le) «*khöömii* de ventre», et qui semble être le plus répandu en Mongolie[21].

Très proche du sonagramme du chant de D. Sundui est le tracé de l'enregistrement que John Levy a effectué en 1967 au Rajasthan (fig. 27). Aucune documentation concernant le lieu exact, le nom du chanteur et les circonstances de l'enregistrement n'accompagnant la bande magnétique déposée aux archives sonores du Musée de l'Homme, on en est réduit aux conjectures. Il est troublant qu'aucun enregistrement d'un autre chanteur du Rajasthan ne soit connu et qu'aucune publication ne mentionne le chant diphonique dans cette région. Lors de sa visite au Musée de l'Homme en 1979, Komal Kothari, directeur du *Rajasthan Institute of Folklore*, affirma à Trân Quang Hai qu'il avait entendu parler de ce phénomène vocal sans avoir pu l'écouter lui-même.

L'unique exemple de «*khöömii* de nez» dont nous disposons est un très court fragment de six secondes enregistré lors de l'interview avec T. Ganbold. La seule différence avec le «*khöömii* de poitrine» (?) (cf. fig. 29 et 31) tient au

---

[18] Selon Alain Desjacques qui a assumé la traduction, le terme *kholgoï* est synonyme de *bagalzuuliin*.

[19] Cf. la notice du CD Maison des cultures du monde, n° 4 et 6.

[20] Un autre chanteur mongol a indiqué le nom de *khooloin khöömii* («*khöömii* de gorge») pour une pièce, et *tseesni khendi* (traduit par «technique ventrale») pour une autre, alors que la simple écoute montre, et l'analyse spectrographique le confirme, qu'il s'agit d'un même style (CD GREM, n° 32 et 33), en l'occurrence le style que D. Sundui appelle *kevliin khöömii* («*khöömii* de ventre»).

[21] Vogue, face B, plage 3. Hungaroton, face A, plage 5, et face B, plage 7. ORSTOM-SELAF, face B, plage 2. Maison des Cultures du Monde, n° 4, 5, 6.

fait que le chanteur ferme complètement la bouche; la mélodie d'harmoniques est alors moins marquée, «noyée» en quelque sorte dans les harmoniques présents sur toute l'étendue du spectre (fig. 30 et 32).

Un dernier style reste à examiner le «*khöömii* de gorge» (nous corrigeons la dénomination, cf. *supra*) chanté par T. Ganbold (fig. 33, et son imitation par Trân Quang Hai, fig. 34). Il fait clairement partie des styles utilisant la technique à deux cavités. Nous en reparlerons sous la rubrique des contractions musculaires.

Le tableau 1 classe les différents styles selon les résonateurs.

1 cavité	*kargiraa* (tuva)
	khargyraa khöömii (mongol)
	karkira (altaï)
	umngqokolo ngomqangi (xhosa)
	chants bouddhiques tibétains (monastère Gyüto)
	borbannadir et *khomei grave* (tuva)
2 cavités	*sigit* (tuva)
	sibiski (altaï)
	chant du Rajasthan
	khöömii de poitrine (mongol)
	khöömii de ventre (mongol)
	khöömii de nez (mongol)
	khöömii de gorge (mongol)
	borbannadir et *khomei* aigu (tuva)
	kiomioi (altaï)
	ezengileer (tuva)

Tableau 1: Classement des styles en fonction des résonateurs.

Contractions musculaires

Lors des tournées européennes de chanteurs diphoniques mongols et tuva, Trân Quang Hai a souvent assisté aux concerts dans les coulisses ou rejoint les artistes dans les vestiaires. Il a pu constater que ceux-ci revenaient essoufflés et fatigués, le visage marqué par l'afflux du sang. Ce n'est certainement pas sans raisons que les pièces sont très courtes, et qu'un même chanteur n'interprète généralement pas plus de deux ou trois chants diphoniques lors d'un même programme.

En essayant de reproduire la sonorité des chants ainsi que le tracé des sonagrammes des différents styles du chant diphonique, Trân Quang Hai a remarqué qu'il devait employer différents degrés de contraction des muscles abdominaux et sterno-cléido-mastoïdiens (muscles du cou), et plus particulièrement au niveau du pharynx.

Dans le style *kargiraa* tuva et mongol, les muscles abdominaux et le pharynx sont relaxés (fig. 6 et 12). A première vue, cela n'a rien d'étonnant, puisque le kargiraa est le style dans lequel le fondamental est le plus grave (entre 57 et 95 Hz), et pour produire un son grave il semble plus naturel de relâcher les muscles que de les contracter. Cependant, pour imiter le mieux possible le chant xhosa d'Afrique du Sud qui utilise également un fondamental grave (100 et 110 Hz), Trân Quang Hai a dû contracter très fortement les muscles abdominaux et le pharynx (fig. 8). Pour les chants mongols et tuva caractérisés par des fondamentaux plus aigus (entre 160 et 220 Hz), l'expérience montre des degrés variables de la tension musculaire. Ainsi, la plus forte contraction apparaît dans le style *sigit* tuva (fig. 26), avec un conduit d'air étroit. En sont très proches le chant du Rajasthan (fig. 28), le style «*khöömii* de poitrine» (?) mongol de T. Ganbold (fig. 29) et le «*khöömii* de ventre» de D. Sundui (fig. 25). Ce dernier, lors d'un festival de musique asiatique en Finlande[22], a pris la main de Trân Quang Hai pour la poser successivement sur son ventre et sur sa gorge, afin de lui faire ressentir les différences de contraction. Pour le *khargiraa khöömii*, les muscles abdominaux étaient relâchés; pour le «*khöömii* de ventre» (la spécialité de D. Sundui), le ventre était dur comme de la pierre. Est-ce la raison de cette dénomination? Si, comme dit D. Sundui, «*khöömii* de ventre» et «*khöömii* de poitrine» sont en général la même chose (*op. cit.*), comment expliquer les deux expressions? Quand Trân Quang Hai imite ce style, il ressent une vibration en haut de la poitrine, au niveau du sternum. La dénomination «*khöömii* de ventre» se référerait alors à la très grande tension des muscles abdominaux; la dénomination «*khöömii* de poitrine» indiquerait plutôt la vibration que le chanteur ressent au niveau du sternum. L'autre style utilisé par T. Ganbold, dont il faudrait alors corriger l'appellation en «*khöömii* de gorge» (et non pas «de poitrine» comme il dit dans le film), est caractérisé par une mélodie d'harmoniques beaucoup moins marquée, «noyée» en quelque sorte dans les harmoniques couvrant toute l'étendue du spectre (fig. 33). En essayant de l'imiter (fig. 34), Trân Quang Hai contracte moins les muscles abdominaux et le pharynx, et quand on pose les doigts sur la gorge au-dessus du cartilage thyroïde (pomme d'Adam), on perçoit effectivement une vibration plus forte à ce niveau-là.

Dans le *borbannadir* à fondamental aigu (fig. 20) et le *khomei* (fig. 19), les contractions musculaires semblent plus faibles que dans le *sigit*, mais plus fortes que dans le *kargiraa*.

La contraction musculaire est-elle un facteur déterminant du style ou de la manière de chanter d'un individu[23]? Trân Quang Hai réussit à imiter les carac-

---

[22] Trân Quang Hai était directeur artistique pour la section de musique asiatique au festival de musique de chambre à Kuhmo en 1984, et à ce titre avait invité le chanteur D. Sundui à se produire en Finlande.

[23] Nous devons cette question à Gilles Léothaud qui l'a posée au séminaire de notre équipe de recherche lorsque nous avons exposé nos travaux.

téristiques stylistiques du *sigit* tuva ou du « *khöömii* de ventre » mongol sans contraction abdominale et pharyngienne excessive, mais la puissance de la mélodie d'harmoniques est nettement moindre et la sonorité plus matte (fig. 37). Pour produire une plus grande puissance et un son ressemblant aux enregistrements des chanteurs tuva et mongols, il contracte à l'extrême les muscles abdominaux et sterno-cléido-mastoïdiens du cou. En bloquant le pharynx pour obtenir un conduit d'air très resserré, il obtient une mélodie d'harmoniques plus « détachée » des autres harmoniques du spectre (fig. 35). En contractant un peu moins le pharynx et en laissant un conduit d'air plus large, il a l'impression d'avoir davantage de résonance dans les cavités buccales; le résultat est une mélodie d'harmoniques plus large et un tracé plus foncé de l'ensemble des harmoniques (fig. 36). A titre comparatif, nous avons reproduit un sonagramme montrant l'émission diphonique à bouche fermée (fig. 38).

Le premier à avoir suggéré une relation entre la tension de certaines parties corporelles et la brillance des sons harmoniques dans le chant diphonique est S. Gunji. S'appuyant sur un texte de l'acousticien allemand F. Winckel, il rappelle que les parois intérieures des cavités corporelles sont molles et peuvent être modifiées par tension; si la tension est élevée, les hautes fréquences ne seront pas absorbées et le son sera très brillant, et le contraire survient si le degré de tension est bas (Gunji 1980: 136). Il faudrait poursuivre les recherches dans ce domaine – y compris avec des chanteurs d'opéra qui obtiennent de la puissance et des sons brillants apparemment sans tension musculaire excessive – avant de pouvoir tirer des conclusions définitives.

Le tableau 2 classe les styles en fonction de leur contraction musculaire.

Relaxation pharyngienne et abdominale	*kargiraa* (fig. 5, 9, 10, imitation 6) *kargiraa khöömii* (Ganbold, fig. 11, imitation fig. 12) *karkira* (altaï) chant bouddhique tibétain (monastère Gyütö) *borbannadir* grave (fig. 13, imitation fig. 16). *borbannadir* aigu (fig. 15 et 22, imitation fig. 20) *khomei* (fig. 18, imitation fig. 19) *khöömii* de gorge (?) Ganbold, fig. 33, imitation fig. 34)
Contraction pharyngienne et abdominale	*sigit* (fig. 23 et 24, imitation fig. 26) *sibiski* (altaï) *khöömii* de poitrine (?) (Ganbold fig. 29) *khöömii* de ventre (fig. 25) *khöömii* de nez (fig. 30) *umngqokolo ngomqangi* (fig. 7, imitation fig. 8)

Tableau 2: Classement des styles en fonction de la contraction musculaire.

Procédés d'ornementation

Les enregistrements sonores dont nous disposons présentent plusieurs procédés d'ornementation qui enrichissent la texture rythmique et harmonique du chant diphonique. La réduction du format des sonagrammes – nécessaire pour cette publication – rend la lecture des ornements difficile. Nous avons choisi de reproduire à une plus grande échelle huit extraits de chants déjà analysés: cette fois-ci l'analyse de la fréquence est limitée à 2 KHz (et non pas à 4 KHz), et l'axe temporel est deux fois plus grand (fig. 39 à 42).

1) Dans le style *sigit* tuva et *sibiski* altaï, il ne s'agit pas d'une ornementation ajoutée à la mélodie, mais de l'élément principal du style musical. Comme le dit Aksenov, à la différence des autres styles tuva, la voix supérieure du *sigit* ne constitue pas une mélodie bien caractérisée mais plutôt un rythme ponctué principalement sur deux hauteurs, le 9e et le 10e harmoniques des deux fondamentaux[24] (Aksenov 1973: 15-16). Ces ponctuations se succèdent à un rythme régulier une fois par seconde ou un peu plus rapproché (fig. 23, 24 et 39).

Logiquement, pour obtenir une ponctuation sur l'harmonique immédiatement supérieur à la ligne mélodique principale, il faut diminuer le volume de la cavité buccale antérieure en avançant la pointe de la langue. Avancer très rapidement et reculer une fois par seconde la pointe de la langue, qui est dirigée verticalement contre le palais, est assez inconfortable. Hai a trouvé une autre possibilité en aplatissant légèrement la pointe de la langue contre le palais, la cavité buccale antérieure est également raccourcie, et en revenant rapidement dans la position initiale, le mouvement de la langue est plus confortable (fig. 26). On ne sait pas comment les chanteurs du *sigit* procèdent, si c'est la première ou la deuxième solution qu'ils adoptent, mais selon la loi du moindre effort, on peut supposer qu'ils utilisent le second procédé. Sur le sonagramme, cette ponctuation est le très marquée sur l'harmonique immédiatement supérieur de la ligne mélodique, et plus faiblement sur le deuxième et le troisième harmoniques au dessus, mais pas sur les harmoniques inférieurs, notamment ceux du bourdon.

2) Un autre procédé de pulsation rythmique est effectué sans aucun doute par des coups de langue dirigés verticalement contre le palais. Nous en connaissons deux exemples, l'un provenant de Mongolie[25], l'autre du Rajasthan (fig. 27 et 40). Cette fois-ci, l'accentuation est visible sur toute l'étendue du spectre sonore, et en particulier sur H2 et 3 par des traits verticaux. La langue n'est pas avancée horizontalement ou aplatie contre le palais comme dans le *sigit*, mais elle fait un mouvement de va-et-vient vertical (imitation fig. 28).

Le tracé de la partie droite de la fig. 15, représentant un *borbannadir*, montre sur H13 une ponctuation rythmique proche de celle du *sigit*, et une ac-

---

[24] «*an ornamented trilling and punctuating rhythm principally on two pitches (the ninth and tenth partials of the two fundamentals)*»

[25] GREM, n° 2.

centuation sur les harmoniques inférieurs, notamment sur H3, ce qui laisse supposer qu'elle est faite par des coups de langue (fig. 20) comme dans le cas du chant du Rajasthan.

3) Selon Aksenov, dans le style *ezengileer*, caractérisé par des accents irréguliers (*agogic*), on entend dans la mélodie des harmoniques et dans le fondamental les pulsations dynamiques ininterrompues du rythme du galop, la dénomination de ce style venant du terme «étrier» (1973: 16). Aksenov mentionne ailleurs que le chant du *borbannadir* peut être ininterrompu ou brisé; dans ce dernier cas, l'intonation du v est interrompue par la fermeture des lèvres suivie par leur ouverture, ou bien sur x, la consonne occlusive b ou la consonne nasale m[26]. Alekseev, Kirgiz et Levin (1990) écrivent que ce rythme pulsé et asymétrique du *ezengileer* est produit par de rapides vibrations des lèvres, et que le terme de *borbannadir* – «utilisé métaphoriquement pour signifier "roulant"» – est caractérisé par le même rythme pulsé[27].

Cette pulsation est visible sur les sonagrammes du *khomei* et du *ezengileer* par un tracé sur une ou deux hauteurs d'harmoniques, alternativement au-dessus et au-dessous de la ligne horizontale. Dans l'exemple *khomei* (fig. 18 et 45), il y a cinq battements par seconde; dans l'exemple *ezengileer* (fig. 21 et 46), les battements sont plus rapprochés: neuf par seconde. Pour obtenir un tracé semblable, Trân Quang Hai fait de rapides mouvements de la lèvre inférieure vers la lèvre supérieure (fig. 19). Sur les sonagrammes du *borbannadir* à fondamental grave (fig. 13 et 43), la pulsation à huit battements/seconde est reproduite en forme de «zigzag»; pour l'imiter, Trân Quang Hai fait des mouvements rapides de la langue d'avant en arrière (fig. 16).

4) Si les ornements et procédés rythmiques décrits dans les paragraphes 1 à 3 sont exclusivement réalisés par l'appareil phonatoire, un autre procédé utilise une intervention extérieure: le frappement d'un doigt (des doigts) entre (contre) les lèvres[28] (Alekseev, Kirgiz et Levin 1990), marqué sur les sonagrammes (fig. 22 et 44) par une sorte de «hachure» sur H2. Comme ces auteurs ne donnent pas plus de précisions, Trân Quang Hai a essayé toutes les variantes possibles de frappement, avec un ou plusieurs doigts, en position ho-

---

[26] *In the broken singing of this style the intoning of v is interrupted by the full closing of the lips followed by opening either on x the plosive voiced consonant b or on the nasal consonant m.* (Aksenov 1973: 14)

[27] Les trois auteurs écrivent que la mélodie d'harmoniques est produite par de rapides vibrations de lèvres *(In* ezengileer, *soft, shimmering harmonic melodies produced by rapide vibrations of the lips, are sung over a low fundamental drone).* Le lecteur corrigera de lui-même cette mauvaise formulation, car bien entendu ce n'est pas la mélodie d'harmoniques qui est produite par la vibration des lèvres, mais le rythme pulsé. De même, la formulation disant que le style «*borbannadir* est utilisé métaphoriquement pour signifier "roulant"» (borbannadir, *used metaphorically to signify "rolling"*) n'est pas très heureuse.

[28] C'est ainsi qu'on peut traduire l'expression «with finger strokes across the lips». On peut supposer qu'un doigt (l'index?) est mis horizontalement entre les lèvres, et qu'un rapide va-et-vient vertical imprime la pulsation à l'émission diphonique.

rizontale ou verticale, contre ou entre les lèvres. Mais aucun de ces essais ne permettait de différencier le rythme irrégulier du frappement de(s) doigt(s) sur H2, de la pulsation régulières des harmoniques supérieurs.

5) Il n'est peut-être pas orthodoxe d'inclure le vibrato dans les procédés d'ornementation (encore que certains musicologues le font), mais il nous semble intéressant de l'étudier ici précisément pour dégager les différences mais aussi les similitudes avec les autres techniques. En fin de compte, c'est un procédé comme les autres pour enrichir la sonorité du chant diphonique et structurer le temps.

Le vibrato en modulation de fréquence est caractérisé sur le sonagramme par une fluctuation plus ou moins forte de la mélodie d'harmoniques principale ainsi que des autres harmoniques figurant sur le tracé, dessinant quatre à cinq «ondulations» par seconde. Le vibrato le plus fort que nous avons entendu et vu sur un sonagramme est fait par le chanteur mongol D. Sundui, dont le chant diphonique se caractérise par ailleurs par l'emploi d'une mélodie d'harmoniques à large bande: à certains endroits, le «sommet de la vague» d'un harmonique touche presque le «bas de la vague» de l'harmonique supérieur (fig. 25 et 41). Sur H8 par exemple, le vibrato oscille entre 1620 et 1790 Hz, l'ambitus du vibrato étant de 170 cents, c'est-à-dire entre le trois-quart de ton et le ton entier. Cet artiste ayant étudié le chant classique occidental au conservatoire de Moscou[29] – il chante d'ailleurs aussi selon la technique du chant diphonique des airs de compositeurs comme Tchaikovsky et Bizet (Batzengel 1980: 52) – on serait tenté de supposer que son vibrato très marqué ait été acquis lors de ses études au conservatoire[30]. Le chanteur du Rajasthan (fig. 27), dont on ne sait rien, a aussi un vibrato très fort, également combiné avec une mélodie d'harmoniques à large bande.

Le vibrato peut être combiné avec d'autres procédés d'ornementation, comme les coups de langue contre le palais dans le chant du Rajasthan (fig. 27), ou l'aplatissement rythmique de la langue contre le palais dans le *sigit* (fig. 26). Dans ce dernier exemple, on peut compter quatre oscillations de vibrato pour un accent rythmique par seconde. Le sonagramme de la fig. 18 est particulièrement intéressant puisqu'il permet de comparer le tracé du vibrato (à droite pour le *sigit*) avec la pulsation rythmique (à gauche pour le *khomei*), les deux procédés étant utilisés successivement par le même chanteur dans la même pièce.

Le tableau 3 résume ces différents procédés d'ornementation.

A quel point l'analyse spectrographique montre-t-elle des différences individuelles de l'émission vocale entre des chanteurs utilisant le même style?

---

[29] Communication verbale de D. Sundui à Trân Quang Hai lors du festival en Finlande, 1984.

[30] Pour ce qui est du chant d'opéra et de concert, l'ondulation du vibrato est décrit comme presque sinusoïdale, avec un ambitus de l'ordre de +50 Hz (Sundberg 1980: 85), c'est-à-dire du quart de ton.

Coups de langue contre le palais	Chant du Rajasthan (fig. 27, 40, imitation fig. 28) *borbannadir* (fig. 15, imitation fig. 20)
Aplatissement rythmique de la pointe de la langue contre le palais	*sigit* tuva (fig. 18, 23, 24, 39, imitation fig. 26) *sibiski* altaï
Mouvements rapides de fermeture et d'ouverture des lèvres	*khomei* (fig. 18 et 45, imitation fig. 19)
Mouvements de va et vient horizontal de la langue	*borbannadir* à fondamental grave (fig. 13 et 43, imitation fig. 16)
Frappements de(s) doigts entre (contre) les lèvres	*borbannadir* (fig. 22 et 44)
Vibrato	plus ou moins présent dans la plupart des chants les plus marqués: fig. 5 et 42, 9 et 10, 25 et 41, 27

Tableau 3: Procédés d'ornementation.

Cette question mériterait une analyse approfondie, mais avec beaucoup plus d'enregistrements d'un même style chanté plusieurs fois par le même chanteur, et par des chanteurs différents. L'examen des sonagrammes que nous avons effectués permet néanmoins de donner une première réponse: il apparaît qu'il y a en effet des différences individuelles (que l'on peut supposer être du même ordre que les différences de style et de voix des chanteurs d'opéra, par exemple). Nous avons vu que pour les quatre styles chantés par T. Ganbold, le spectre sonore est caractérisé par une zone importante d'harmoniques au-dessus de 4 KHz, ce qui n'est pas le cas chez les autres chanteurs dont nous publions des sonagrammes. Deux sonagrammes du style *sigit* chanté par deux chanteurs différents montrent chez l'un une sorte de «bourdon harmonique» au-dessus de la mélodie d'harmoniques (fig. 23), absent chez l'autre (fig. 24). De même, le «bourdon harmonique» est très marqué chez un chanteur de *kargiraa* (fig. 5), et absent chez un autre (fig. 9 et 10). Bien entendu, il faut être prudent et ne pas tirer des conclusions définitives avec si peu d'exemples, car surtout dans les zones aigües, certaines différences peuvent résulter également des conditions d'enregistrement (équipement, environnement).

Mais des différences se remarquent aussi dans des zones plus graves: sur beaucoup de sonagrammes, l'harmonique 1 est très faible (fig. 5, 7, 9, 10, 11, 13, 18, 22), alors que sur d'autres, il est au contraire très marqué (fig. 15, 21, 25, 27, 29, 30, 33). L'intensité de H1 est-elle fonction du style? Nous ne le pensons pas: en tout cas, le style *sigit* peut manifestement comporter un H1 faible (fig. 18)

ou fort (fig. 23 et 24). L'intensité de l'harmonique 1 semble être plutôt une caractéristique individuelle des chanteurs. Chez T. Ganbold, H1 est très marqué quel que soit le style (rappelons qu'il est le seul chanteur pour qui nous disposons d'enregistrements de quatre styles: fig. 11, 29, 30, 33). De même, tous les sonagrammes de chants de Trân Quang Hai ont l'harmonique 1 très marqué. Cependant, nous avons au moins un sonagramme montrant d'un même chanteur un H1 faible pour un style et un H1 fort pour un autre (fig. 14). Là encore, les recherches devraient être poursuivies.

Faut-il parler de «chant triphonique» quand des chanteurs font ressortir un deuxième bourdon soit dans l'aigu avec l'harmonique 18 (fig. 23) ou l'harmonique 44 (fig. 5), soit dans le grave avec l'harmonique 3 (fig. 15)? Dans le premier cas, le sifflement aigu de ce «bourdon harmonique» peut difficilement être qualifié de troisième voix. Dans le deuxième cas, l'auteur de la notice en tout cas pense que dans le *borbannadir* en question, cette quinte qu'on entend très clairement au-dessus de l'octave du fondamental «fait naître comme résultat un chant à trois voix»[31]. Cependant, dans les deux cas, il n'y a pas de troisième voix indépendante du fondamental et de la mélodie d'harmoniques. Il s'agit manifestement de variantes individuelles que, pour ce qui est du bourdon à la quinte (H3), Trân Quang Hai imite bien (fig. 20). Ces chants sont de même nature que tous les autres analysés dans cet article, et nous ne pensons pas qu'il y ait lieu de changer de terminologie.

Nous avons gardé pour la fin deux sonagrammes représentant des exercices de style (et non pas des styles traditionnels!), où Trân Quang Hai fait preuve de toute sa virtuosité.

Dans la fig. 47, il inverse le dessin habituel d'un bourdon grave et d'une mélodie d'harmoniques dans l'aigu, pour en faire à partir de fondamentaux changeants une hauteur fixe dans l'aigu. Ainsi, le «bourdon harmonique» de 1380 Hz est réalisé successivement par H12, 9, 8, 6, 8, 9, 12, alors que les fondamentaux changent en montant La1, Re2, Mi2, La2 et en redescendant au La1.

Dans la fig. 48, l'exercice est encore plus difficile, puisqu'il présente simultanément une échelle ascendante pour les fondamentaux et une échelle descendante pour les harmoniques, et vice versa.

Reproduites ici pour l'intérêt scientifique (et le plaisir) qu'apporte l'exploration des limites physiologiques de la voix humaine, ces possibilités techniques ne sont pas exploitées dans les traditions d'Asie centrale et d'Afrique du Sud. Ne doutons pas qu'elles le seront bientôt par des compositeurs de musique contemporaine en Occident dont certains, depuis *Stimmung* (1968) de Stockhausen, cherchent à enrichir les techniques vocales par les moyens du chant diphonique.

---

[31] Traduction de la notice de B. Tchourov par Philippe Mennecier (communication personnelle). Le même chanteur a exécuté deux pièces de styles *sigit* et deux pièces de style *khomei* qui ne comportent pas ce «bourdon à la quinte» (Melodia, face A, plages 1 à 4).

Bibliographie

AKSENOV A. N.
1973 «Tuvin Folk Music». *Asian Music* 4(2): 7-18. (Extraits traduits de *Tuvinskaia narodnaia muzyka*, Moskou 1964)

ALEKSEEV Eduard, Zoya KIRGIZ et Ted LEVIN
1990 Notice du disque *Tuva-Voices from the Center of Asia.*

BATZENGEL
1980 «*Urtiin duu, xöömij*, and *morin xuur*». *In* R. Emmert et Y. Minegushi (ed.), *Musical Voices of Asia* 52-53. Tokyo Heibonsha Publishers.

BOREL-MAISONNY Suzanne et Michèle CASTELLENGO
1976 «Étude radiographique des mouvements oro-pharyingés pendant la parole et le jeu instrumental», *Bulletin du Groupe d'Acoustique Musicale* 86 (Université de Paris VI).

DARGIE David
1988 *Xhosa Music. Its techniques and instruments, with a collection of songs.* Cape Town et Johannesburg David Philip.

DESJACQUES Alain
1988 «Une considération phonétique sur quelques techniques vocales diphoniques mongoles». *Bulletin du Centre d'Études de Musique Orientale* 31: 46-45 (Paris).

EMMERT Richard et Yuki MINEGUSHI (ed.)
1980 *Musical Voices of Asia.* Tokyo Heibonsha Publishers.

GUNJI Sumi
1980 «An Acoustical Consideration of Xöömij». *In* R. Emmert et Y. Minegushi (ed.), *Musical Voices of Asia* 135-141. Tokyo Heibonsha Publishers.

HAMMAYON Roberte
1973 Notice du disque *Chants mongols et bouriates.* Collection Musée de l'Homme. Vogue LDM 30138.

HARVILAHTI Lauri
1983 «A two voiced-song with no words». *Suomalais-ugrilaisen seuran aikakauskirja* 78: 43-56 (Helsinki).

HARVILAHTI Lauri et KASKINEN H.
1983 «On the Application Possibilities of Overtone Singing». *Suomen Antropologi* i Finland 4: 249-255 (Helsinki).

LEIPP Émile
1971 «Le problème acoustique du chant diphonique». *Bulletin du Groupe d'Acoustique Musicale* 58: 1-10. Université de Paris VI.

LEOTHAUD Gilles
1989 «Considérations acoustiques et musicales sur le chant diphonique», *Institut de la voix, Dossier n° 1*: 17-44. Limoges.

PAILLER Jean-Pierre
1989 «Examens vidéo de Monsieur Trân Quang Hai». *Institut de la voix, Dossier n° 1*: 11-14. Limoges.

PETROV Valérii et Boris TIKHOMIROV
1985 Notice du disque *Voyage en URRS vol. 10 Sibérie, Extrême Orient, Extrême Nord.*

SAUVAGE Jean-Pierre
1989 «Observation clinique de Monsieur Trân Quang Hai». *Institut de la voix, Dossier n° 1*: 3-10. Limoges.

SUNDBERG Johan
1980 «Acoustics, IV The voice». *In* Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 1: 82-87. Londres Macmillan.

TRÂN Quang Hai
1989 «Réalisation du chant diphonique». *Institut de la voix, Dossier n° 1*: 15-16. Limoges.

TRÂN Quang Hai et Denis GUILLOU
1980 «Original Research and Acoustical Analysis in connection with the *Xöömi* Style of Biphonic Singing». In R. Emmert et Y. Minegushi (ed.), *Musical Voices of Asia*: 162-173. Tokyo Heibonsha Publishers.

WALCOTT Ronald
1974 «The Chöömij of Mongolia A Spectral Analysis of Overtone Singing». *Selected Reports in Ethnomusicology* 2(1): 55-60.

ZEMP Hugo
1989 «Filming Voice Technique: The Making of "The Song of Harmonics"». *The World of Music* 31(3): 56-85.

Discographie

(Pour des raisons de commodité, les références dans le texte et dans les légendes concernent les éditeurs plutôt que les titres des disques dont plusieurs se ressemblent.)

GREM, G 7511. *Mongolie. Musique et chants de tradition populaire.* 1 disque compact. Enregistrements et notice de X. Bellenger. 1986.

Hungaroton, LPX 18013-14. *Mongol Nepzene* (Musique populaire mongole). 2 disques 30 cm. Enregistrements et notice de Lajos Vargyas. Unesco Co-operation, ca. 1972. (Réédition *Mongolian Folk Music*, 2 disques compacts, HCD 18013-14, 1990).

Le Chant du Monde, LDX 74010. *Voyage en URRS vol. 10: Sibérie, Extrême Orient, Extrême Nord.* 1 disque 30 cm. Notice de V. Petrov et B. Tikhomirov. 1985.

Maison des Cultures du Monde, W 260009. *Mongolie. Musique vocale et instrumentale.* 1 disque compact, série «Inédit». Notice de P. Bois. 1989.

Melodia, GOCT 5289-68. *Pesni i instrumental'nye melodii tuvy* (Chants et mélodies instrumentales des Touva). 1 disque 30 cm. Notice de B. Tchourov.

ORSTOM-SELAF, Ceto 811. *Mongolie. Musique et chants de l'Altaï.* 1 disque 30 cm. Enregistrements et notice de Alain Desjacques. 1986.

Smithsonian/Folkways SF 40017. *Tuva-Voices from the Center of Asia.* 1 disque compact. Enregistrements et notice de E. Alekseev, Z. Kirgiz et T. Levin. 1990.

Tangent TGS 126 et 127. *Vocal Music from Mongolia; Instrumental Music from Mongolia.* 2 disques 30 cm. Enregistrements et notices de Jean Jenkins. 1974.

Victor Records, SJL 209-11. *Musical Voices of Asia (Asian Traditional Performing Arts 1978).* 3 disques 30 cm. Enregistrements de S. Fujimoto et T. Terao, notice de F. Koizumi, Y. Tokumaru et O. Yamaguchi. 1979.

Vogue LDM 30138. *Chants mongols et bouriates.* 1 disque 30 cm. Enregistrements et notice de Roberte Hamayon. Collection Musée de l'Homme. 1973.

Filmographie

Le chant des harmoniques (version anglaise *The Song of Harmonics*). 16 mm, 38 min. Auteurs: Trân Quang Hai et Hugo Zemp. Réalisateur: Hugo Zemp. Coproduction CNRS Audiovisuel et Société Française d'Ethnomusicologie, 1989. Distribition CNRS Audiovisuel, 1, place Aristide Briand, F-92195 Meudon.

LECTURE DES SONAGRAMMES

Dans le film *Le chant des harmoniques*, les sonagrammes en temps réels sont reproduits selon une échelle de couleurs qui nous semblait la plus lisible. Pour l'impression en noir et blanc de cette revue, nous avons choisi de photographier l'inscription sur papier continu que fournit le Sona-Graph, où les degrés de noirceur correspondent aux degrés d'intensité des harmoniques.

Les mélodies d'harmoniques ne dépassant jamais la limite supérieure de 3000 Hz, l'analyse spectrographique dans cet article a été limitée à 4 KHz. Cependant, pour être sûr que d'éventuelles zones de formants dans des fréquences supérieures n'échappent à l'analyse, nous avons examiné tous les exemples choisis avec une grille jusqu'à 8 KHz. Seul le chanteur mongol T. Ganbold dépasse 4 KHz, non pas avec la mélodie d'harmoniques, mais avec une troisième zone de formants (affectant sans doute le timbre, mais non pas le contour de la mélodie d'harmoniques). Nous reproduisons les sonagrammes de deux enregistrements analysés d'abord à 4 KHz (fig. 29 et 30), puis à 8 KHz (fig. 31 et 32).

Les modèles précédents du Sona-Graph ne permettaient d'imprimer qu'une inscription correspondant à 2,4 secondes, respectivement à 4,8 secondes si la bande magnétique était lue à moitié vitesse. Le DSP Sona-Graph 5500 peut analyser et inscrire sur du papier continu jusqu'à 3 minutes. Pour reproduire les sonagrammes sur une page de revue, il nous a fallu choisir la durée maximale de l'enregistrement, l'étalement du signal en fonction du temps, tout en faisant attention à ce que les différents harmoniques soient lisibles. En imprimant, pour des raisons d'économie, deux sonagrammes sur une même page, complétés par des légendes substantielles, nous avons pensé qu'une durée maximale de 14 secondes constituait le meilleur compromis. Bien sûr, une reproduction plus grande donnerait une lisibilité accrue, mais étant donné qu'il ne fallait pas augmenter le nombre de pages de l'article ni les frais de photogravure, la réduction choisie nous a semblé acceptable. Pour faciliter la comparaison, la majorité des sonagrammes (fig. 3 à 38, 47 et 48) ont été reproduits à la même échelle. Si l'inscription couvre toute la largeur du «satzspiegel», il s'agit donc d'un signal de 14 secondes; si deux sonagrammes de longueur sensiblement égale se partagent la même surface, le signal est évidemment de moitié plus court, c'est-à-dire de 7 secondes environ. Par contre, l'inscription des deux premiers sonagrammes a dû être comprimée afin de pouvoir reproduire la totalité de l'échelle des fondamentaux (20 secondes pour la fig. 1, 28 secondes pour la fig. 2).

Pour des raisons de lisibilité, nous avons reproduit, à une échelle plus grande, huit extraits de chants déjà analysés (fig. 39 à 46): cette fois-ci l'analyse de la fréquence est limitée à 2 KHz (et non pas à 4 KHz), et l'axe temporel est deux fois plus grand, ce qui représente pour chaque sonagramme une durée de 3 secondes environ.

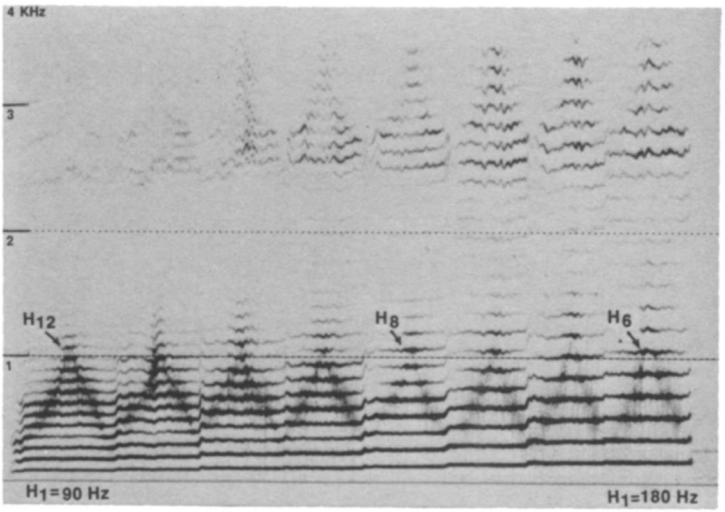


Fig. 1 : Échelles d'harmoniques avec différentes hauteurs du fondamental (90 à 180 Hz selon une échelle diatonique), par Trân Quang Hai. Technique à une cavité.
Voix fortement nasalisée. Prononciation marquée de voyelles. H1, 2 et 3 du bourdon très marqués. Avec le fondamental le plus grave (90 Hz), les harmoniques 4 (360 HZ) à 12 (1080 Hz) peuvent être utilisés pour créer une mélodie. Avec le fondamental le plus aigu (180 Hz), seuls les harmoniques 3 à 6 (1080 Hz) ressortent. Deuxième zone d'harmoniques entre 2500 et 4000 Hz, séparée des harmoniques utilisables par une « zone blanche » sur le sonagramme.

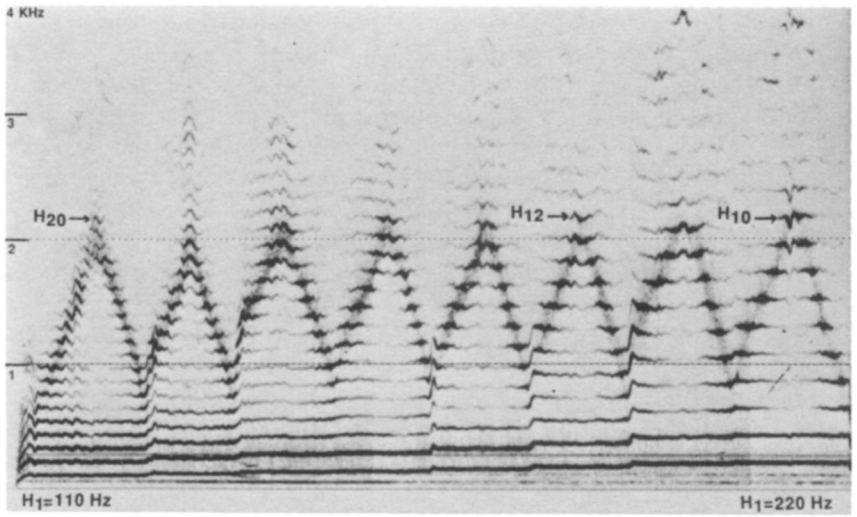


Fig. 2 : Échelles d'harmoniques avec différentes hauteurs du fondamental (110 à 220 Hz, selon une échelle diatonique), par Trân Quang Hai. Technique à deux cavités.
Voix nasalisée. H1 et 2 du bourdon très marqués. Les harmoniques bien tracés sur le sonagramme atteignent la limite supérieure de 2200 Hz avec H10 dans le cas du fondamental le plus aigu à 220 Hz, et H20 dans le cas du fondamental le plus grave, à l'octave inférieure (110 Hz). Les harmoniques exploitables pour une mélodie sont dans le premier cas H4 (880 Hz) à H10 (2200 Hz), et dans le deuxième cas H6 (660 Hz) à H20 (2200 Hz).

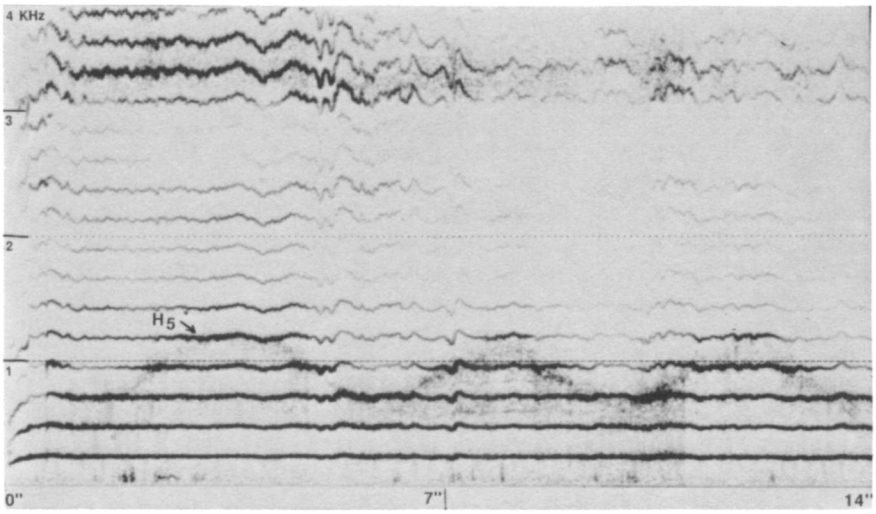


Fig. 3: Échelles d'harmoniques avec bourdon stable, par Minh-Tâm, fille (17 ans) de Trân Quang Hai. Technique à une cavité.
H1 (240 Hz), 2 et 3 du bourdon très marqués. Harmoniques utilisables pour une mélodie H3, 4 et 5 (1200 Hz). Pour une voix de femme, à cause de la hauteur du fondamental plus élevé (ici 240 Hz), le nombre d'harmoniques exploitables pour une mélodie est très limité.

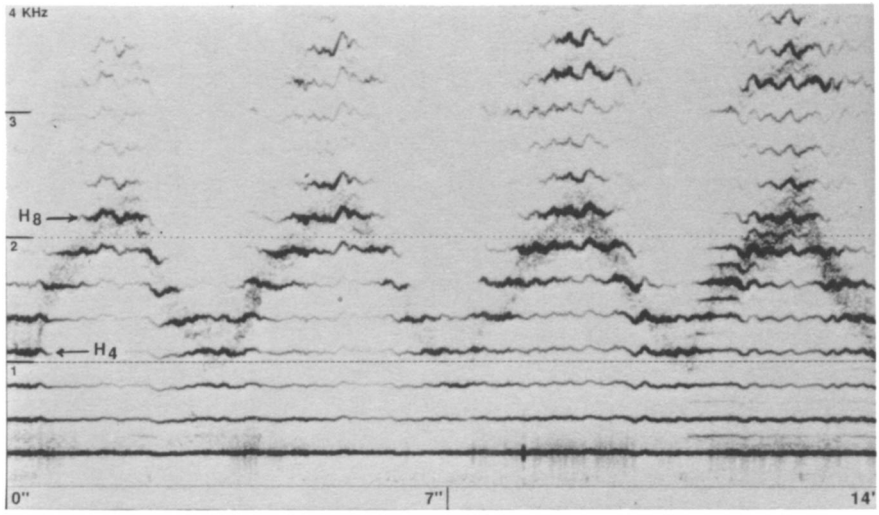


Fig. 4: Échelles d'harmoniques avec bourdon stable, par Minh-Tâm, fille (17 ans) de Trân Quang Hai. Technique à deux cavités.
Voix nasalisée. H1 (270 Hz). Harmoniques exploitables pour une mélodie H4 (1080 Hz), 5, 6, 7, 8 (2160 Hz). H8 fait apparaître H12 et 13 dans la zone aiguë.

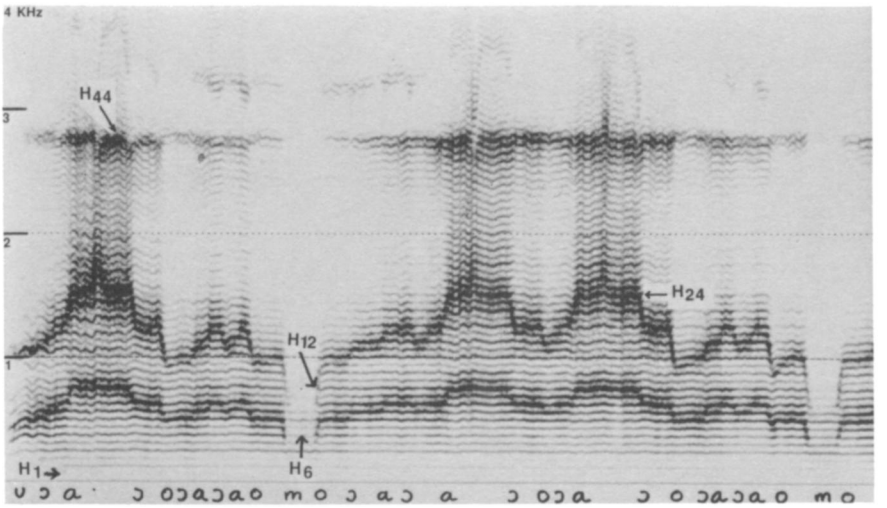


Fig. 5: Tuva (URSS). CD Smithsonian/Folkways, n° 18. Style *kargiraa*, pièce «Artii-sayir» par Vasili Chazir.
Prononciation marquée de voyelles. H1 (62 Hz), 2 et 3 du bourdon très faibles. Mélodie d'harmoniques H6 (375 Hz), 8, 9, 10, 12 (750 Hz). Deuxième zone de mélodie d'harmoniques à l'octave, entre H12 (750 Hz) et H24 (1500 Hz). «Bourdon harmonique» aigu H44 (2690 Hz), plus marqué quand la voyelle a est prononcée (avec une sorte de «colonne grisée» entre 1500 et 2700 Hz. (Transcription musicale de cette pièce dans la notice du CD).

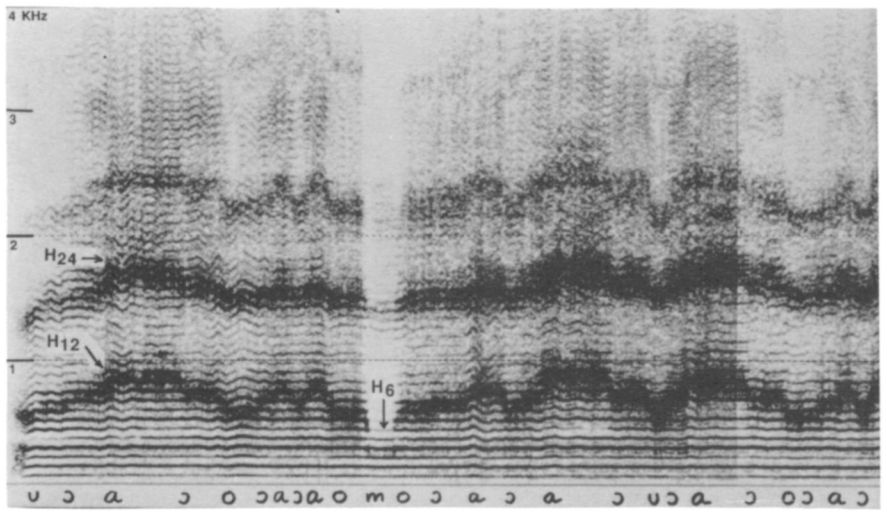


Fig. 6: Imitation par Trân Quang Hai du style *kargiraa* tuva de la fig. 5.
Technique à une cavité, prononciation marquée de voyelles. Bouche ouverte, sauf quand la mélodie d'harmoniques descend à H6 (alors bouche fermée avec prononciation de la consonne m). Relaxation pharyngienne et abdominale. H1 (70 Hz), 2, 3 et 4 du bourdon très marqués, H2 et 4 un peu plus que H1 et 3. Mélodie d'harmoniques à large bande H6 (420 Hz), 8, 9, 10, 12 (840 Hz). Deuxième zone de mélodie d'harmoniques à l'octave, entre H18 (1260 Hz) et H24 (1680 Hz). Troisième zone de mélodie d'harmoniques très faible, entre 2100 et 2400 Hz.

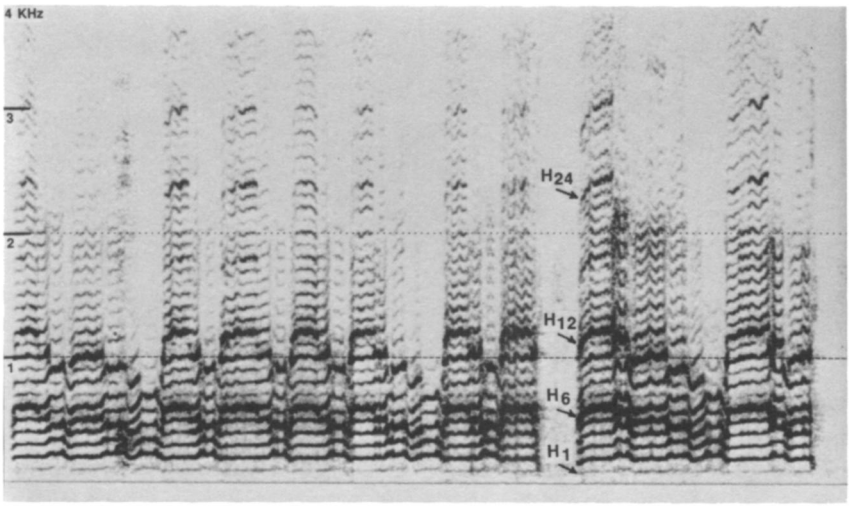


Fig. 7: Xhosa (Afrique du Sud). Enreg. D. Dargie, Phonothèque Musée de l'Homme BM 87.4.1. Style imitant le jeu de l'arc musical *umrhubhe*, par Nowayilethi.
Alternance de deux fondamentaux à l'intervalle d'un ton. H1 (100Hz et 110 Hz), très faible; H2, 3 et 4 du bourdon marqués. Mélodie d'harmoniques H4 (400 Hz), 5, 6 (600 Hz) quand le fondamental est à 100 Hz; et H4 (440 Hz) et H5 (550 Hz) quand le fondamental est à 110 Hz. Deuxième zone de mélodie d'harmoniques entre 800 et 1200 Hz. Troisième zone plus faible à 2400 Hz; par exemple, lorsque la mélodie d'harmoniques est sur H6, les harmoniques 10 et 12, ainsi que H24 sont très marqués. (Notation musicale dans Dargie 1988: 59)

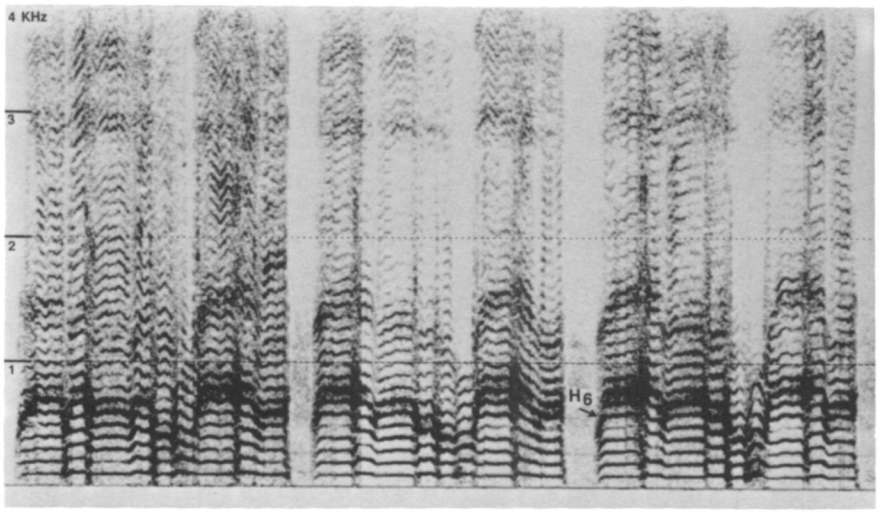


Fig. 8: Imitation par Trân Quang Hai du chant xhosa de la fig. 7.
Technique à une cavité. Voix peu nasalisée, bouche moins ouverte que dans le style *kargiraa*. Contraction pharyngienne et abdominale. H1 (100 et 110 Hz), 2, 3 et 4 marqués. Mélodie d'harmoniques H4 (400Hz), 5, 6, 8 (800 Hz). Technique mal maîtrisée. Absence de deuxième et troisième zone dans l'aigu.

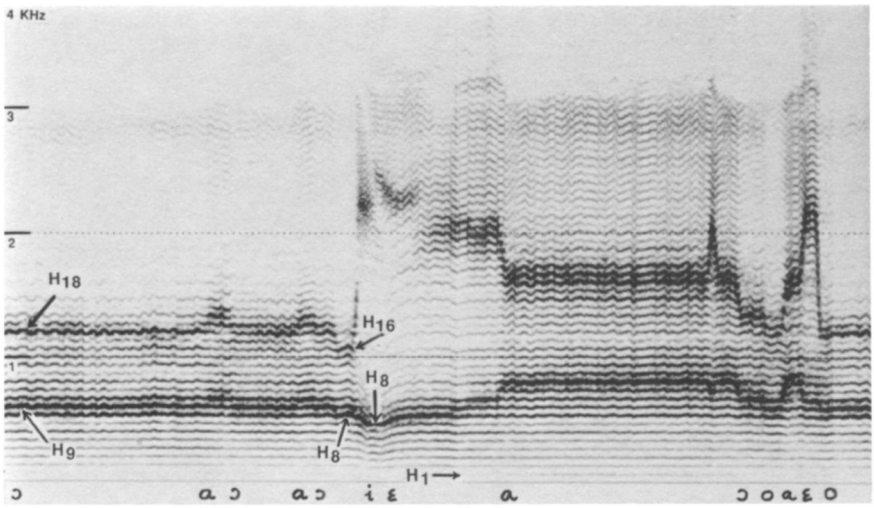


Fig. 9: Tuva (URSS). CD Smithsonian/Folkways, n° 1. Style «Steppe» *kargiraa*, par Fedor Tau. Début du chant.
Prononciation marquée de voyelles. H1 (67 Hz) très faible ; H1 est abaissé d'une tierce mineure (57 Hz) au moment où la voyelle i est prononcée. Paralellement, la mélodie d'harmoniques baisse également d'une tierce mineure, l'harmonique restant le même (H8). Mélodie d'harmoniques à large bande H8 (536 Hz) et 456 Hz), 9, 10, 12 (804 Hz). Deuxième zone de mélodie d'harmoniques entre H16 (1072 Hz) et H30 (2010 Hz). Pour les voyelles postérieures o, ɔ, a, la deuxième zone de mélodie d'harmoniques est à l'octave H8 — H16, H9 — H18, H10 — H20, H12 — H24.

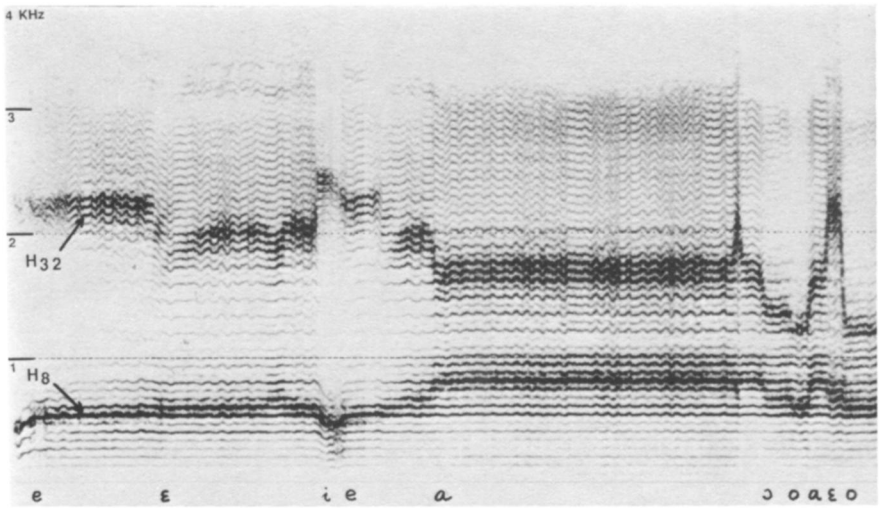


Fig. 10: Reprise du chant de fig. 9. Même mélodie d'harmoniques, mais différence de la deuxième zone en raison de la différence des voyelles. Pour les voyelles antérieures i, e, ɛ, la deuxième zone de mélodie d'harmoniques est plus haute la voyelle e au début de la reprise (fig. 10) H8 — H32 (= double octave); la voyelle i H9 — large bande de H28 à 30.

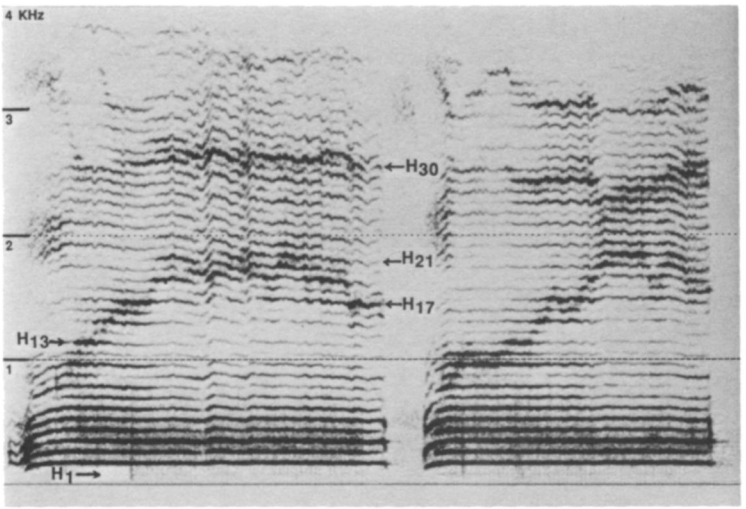


Fig. 11 : Mongolie. Film *Le chant des harmoniques*. Style *khargiraa khöömii*, démonstration pour l'interview, par T. Ganbold.
H1 (85 Hz) très faible ; H2, 3, 4, 5 et 6 du bourdon très marqués. Mélodie d'harmoniques faible, avec des harmoniques impairs H13 (1105 Hz), 15, 17, 19, 21 (1785 Hz). Dans l'aigu, une zone d'harmoniques faible entre H28 et H 30 (2630 à 2800 Hz).

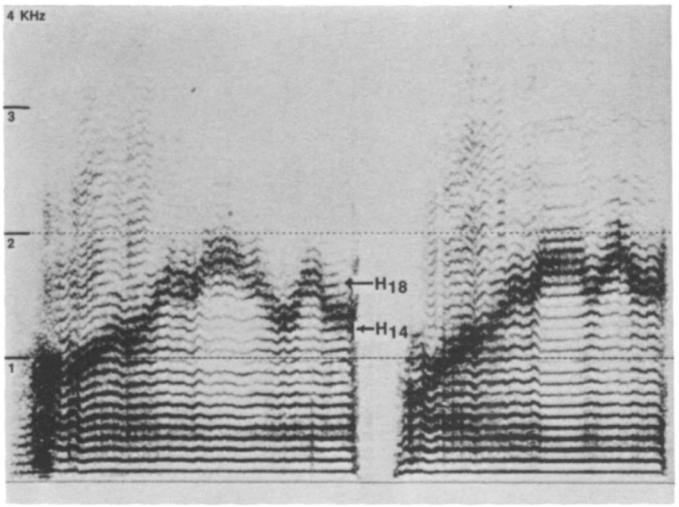


Fig. 12 : Imitation par Trân Quang Hai du style *khargiraa khöömii* mongol de la fig. 11.
Technique à deux cavités. H1 (90 Hz) de même que H2, 3, 4 et 5 très marqués. Mélodie d'harmoniques avec des harmoniques paires H12 (1080 Hz), 14, 16, 18, 20 (1800 Hz). Relaxation pharyngiennee et abdominale.

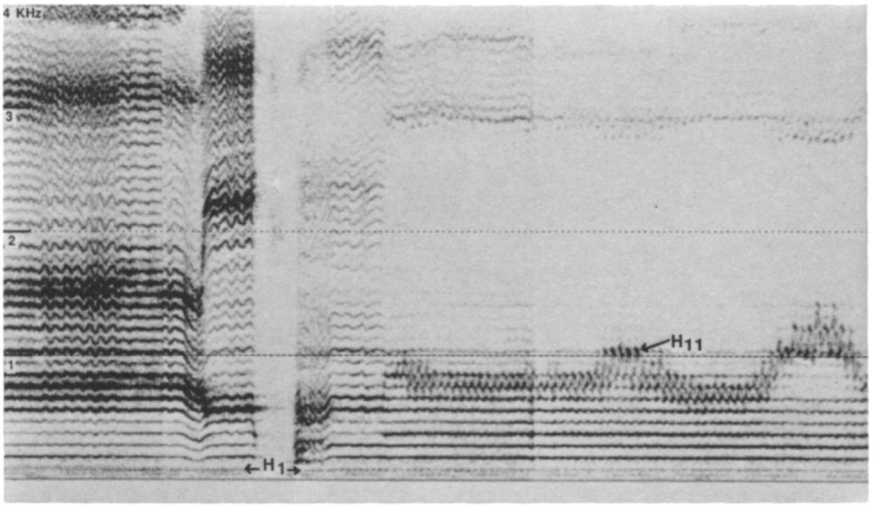


Fig. 13: Tuva (URSS). CD Smithsonian/Folkways, n° 14. Pièce intitulée *borbannadir*, par Anatolii Kuular.
Manifestement les styles *kargiraa* et *borbannadir* se succèdent. Tracé caractéristique de *kargiraa*, avec vibrato six battements/seconde en forme d'ondulations. H1 (95 Hz) faible. Dans la partie *borbannadir*, H1 (95 Hz) faible; H2, 3 et 4 marqués. Pulsation à huit battements/seconde «en zig-zag» sur la mélodie d'harmoniques à bande large H7 (685 HZ), 8, 9 et 11 (1045 Hz).

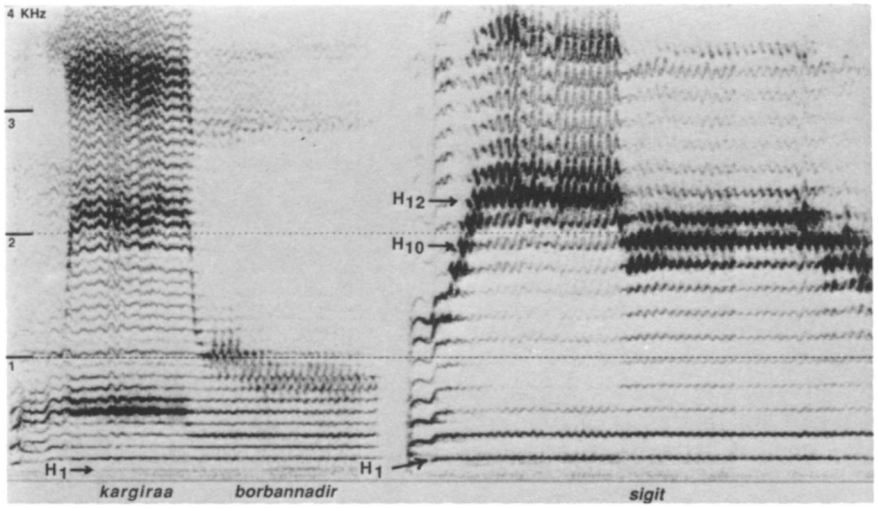


Fig. 14: Même pièce que fig. 13, un peu plus loin.
Manifestement trois styles. Dans le premier segment, styles *kargiraa* et *borbannadir* enchainés, avec H1 (95 Hz) faible. Après une courte interruption, deuxième segment de style différent, avec un saut d'octave du fondamental, H1 (190 Hz) et H2 bien marqués. Mélodie d'harmoniques à bande large, avec pulsation à sept battements/seconde «en zigzag», H9 (1710 Hz), 10 et 12 (2280 Hz).

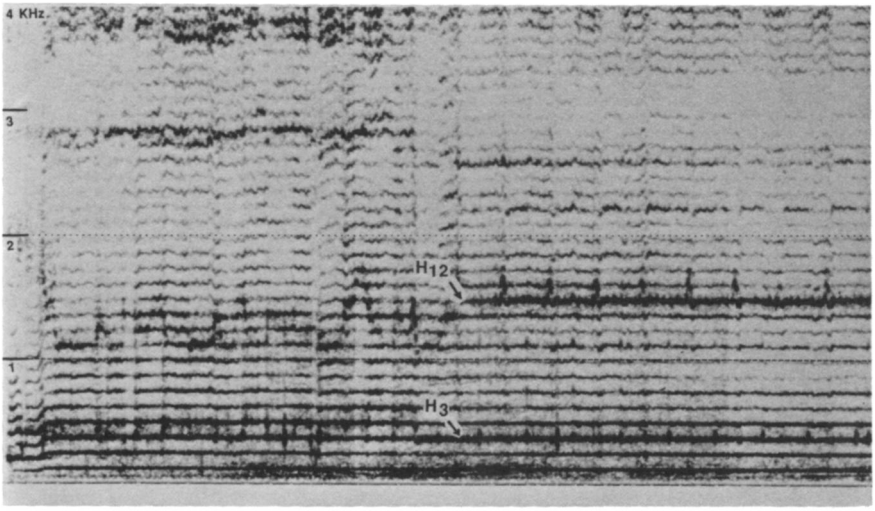


Fig. 15: Tuva (URSS). Disque Melodia, face A, plage 5. Style *borbannadir*, pièce «*Boratmoj, Spoju Borban*», par Oorzak Xunastar-ool.
H1 (120 Hz) et 2 marqués. H3 du bourdon très marqué (on entend bien ce deuxième bourdon à la quinte). Mélodie d'harmoniques H8 (980 Hz), 9, 10 et 12 (1440 Hz). Accents rythmiques visibles surtout sur H3, 12 et 13.

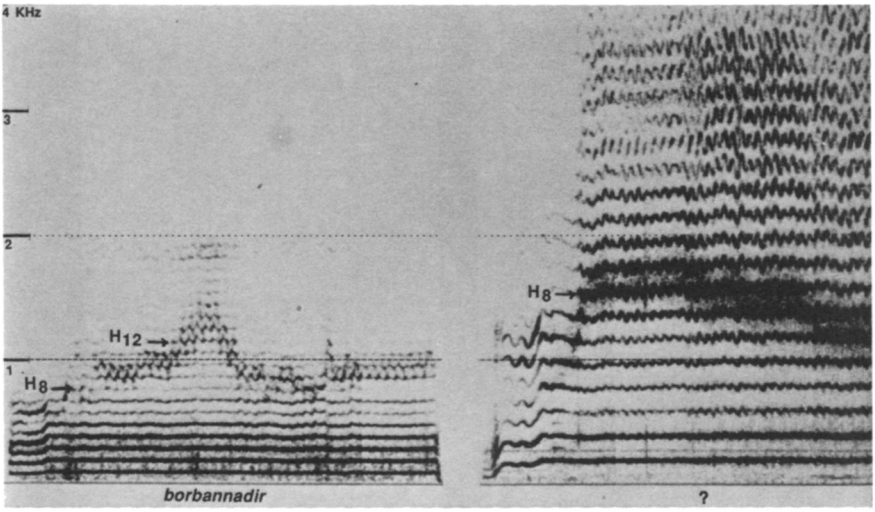


Fig. 16: Imitation par Trân Quang Hai du style *borbannadir* de la fig. 13.
Technique à une cavité. Émission nasalisée, bouche presque fermée, prononciation de la voyelle o. H1 (95Hz), 2 à 5 très marqués. Mouvements rapides de la langue en avant et en arrière pulsation «en zigzag» sur la mélodie d'harmoniques à bande large H9 (855 Hz) à 13 (1235 Hz).

Fig. 17: Imitation par Trân Quang Hai du style non identifié de la fig. 14.
Technique à 2 cavités. Forte nasalisation, contraction pharyngienne et abdominale. H1 (190Hz) et 2 très marqués. Rapides aplatissements de la pointe de la langue contre le palais, et simultanément tremblement de la mâchoire inférieure pulsation «en zigzag» sur la mélodie d'harmoniques à bande large H6 (1140 Hz) et 8 (1520 Hz).

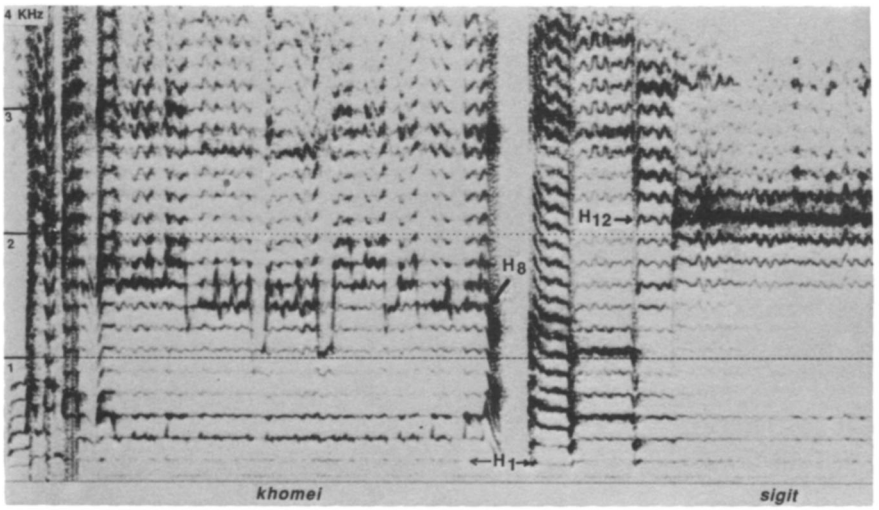


Fig. 18: Tuva (URSS). CD Smithsonian/Folkways, n° 8. Styles *khoomei* et *sigit*, par Tumat Kara-ool. H1 (175 Hz). Pour le *khoomei*, H1 faible; H2 et 3 marqués. Mélodie d'harmoniques à bande large H6 (1050 Hz), 8, 9, 10 (1750 Hz). Pulsation rythmique visible sous forme de traits verticaux dirigés alternativement vers le haut et le bas à partir de la ligne horizontale indiquant la mélodie d'harmoniques. Pour le *sigit* (cf. aussi fig. 21 et 22), H1, 2 et 3 du bourdon faible. Mélodie d'harmoniques H12 (2050 Hz) et ornement H13; les autres harmoniques n'apparaissant pas sur l'extrait de ce sonagramme.

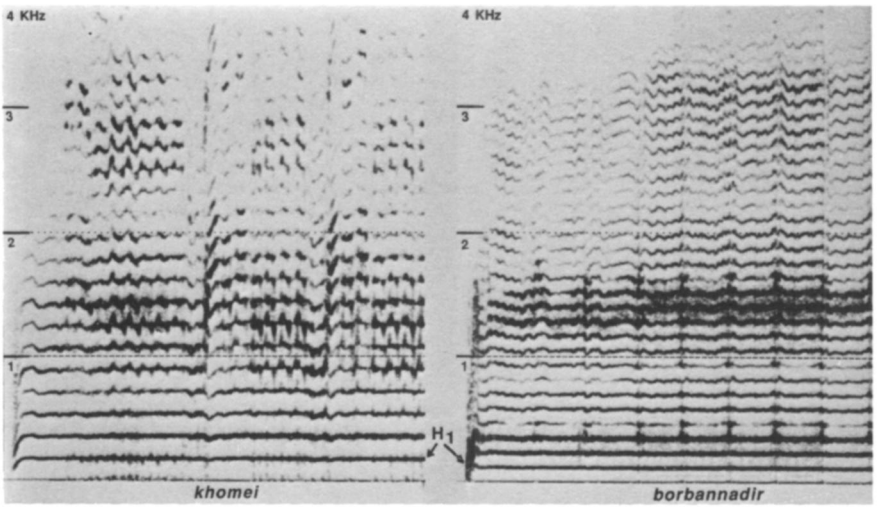


Fig. 19: Imitation par Trân Quang Hai du style *khoomei* tuva de la fig. 18.
Technique à deux cavités. Voix peu nasalisée. Contraction pharyngienne modérée. Bouche moins ouverte que pour le *sigit*. Mouvements rythmiques de la lèvre inférieure vers la lèvre supérieure: pulsation rythmique visible sous forme de traits verticaux alternativement au-dessus et au-dessous de la ligne horizontale.

Fig. 20: Imitation par Trân Quang Hai du style *borbannadir* tuva de la fig. 15.
Technique à deux cavités. Voix nasalisée. Contraction pharyngienne modérée comme pour la fig. 18a, mais la bouche encore moins ouverte, arrondie. Coups de langue rythmiques contre le palais, bien marqués sur H3 du bourdon et sur les harmoniques supérieurs. H1 (175 Hz), 2 et 3 très marqués; mélodie d'harmoniques H10 (1750 Hz) et H 12 (2050 Hz).

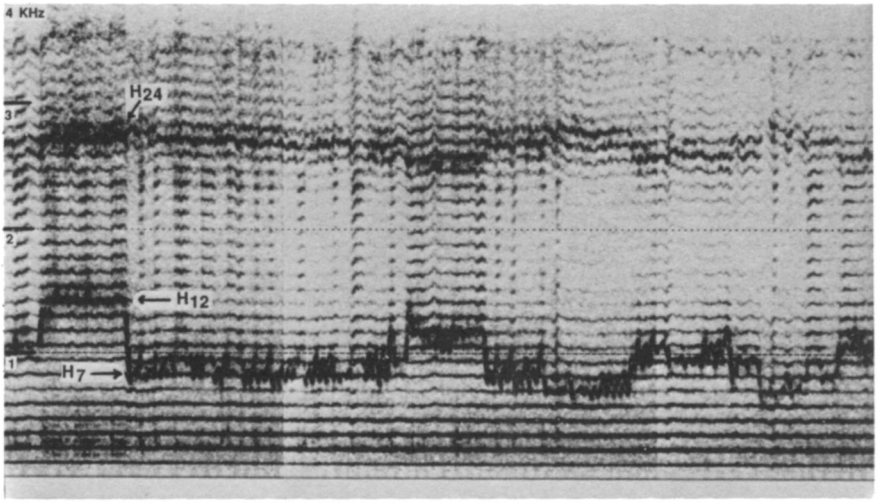


Fig. 21: Tuva (URSS). CD Smithsonian/Folkways, n° 15. Style *ezengileer*, par Marzhimal Ondar. H1 (120 Hz), 2, 3, 4 du bourdon très marqués. Mélodie d'harmoniques H6 (720 Hz), 7, 8, 9, 10, 12 (1440 Hz). Le tracé est caractérisé par des accents rythmiques «en zigzag» sur 2 ou 3 harmoniques (l'extrait choisi ne comporte pas le frappement de doigts sur un bol de thé, indiqué sur la notice du CD). Dans l'aigu, une deuxième zone d'harmoniques entre H22 et H24 (2880 Hz).

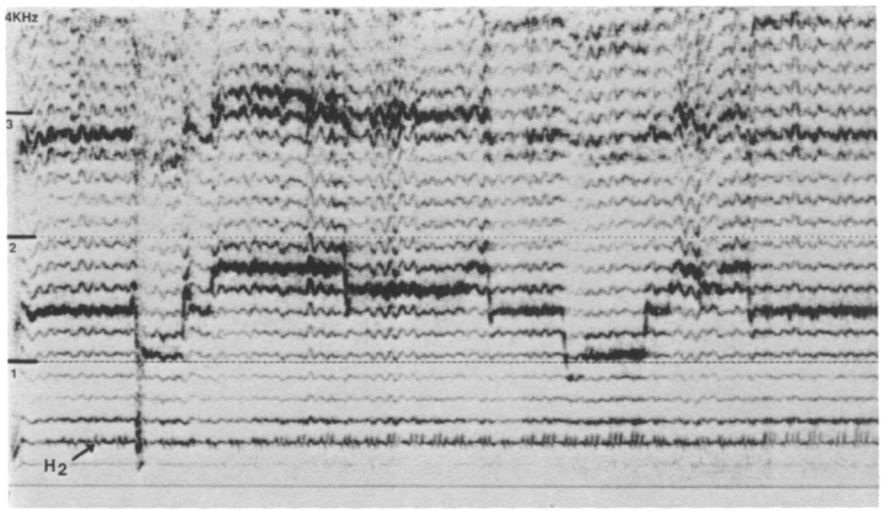


Fig. 22: Tuva (URSS). CD Smithsonian/Folkways, n° 13. Pièce intitulée «*Borbannadir* with finger strokes», par Tumat Kara-ool.
H1 (180 Hz) faible. «Hachures» irrégulieres sur H2, rythmiquement différentes du vibrato en forme d'ondulations marqué sur les harmoniques supérieurs. Mélodie d'harmoniques H6 (1080), 8, 9, 10 (1800 Hz). Deuxième zone de mélodie d'harmoniques à l'octave, sauf H10 — H18.

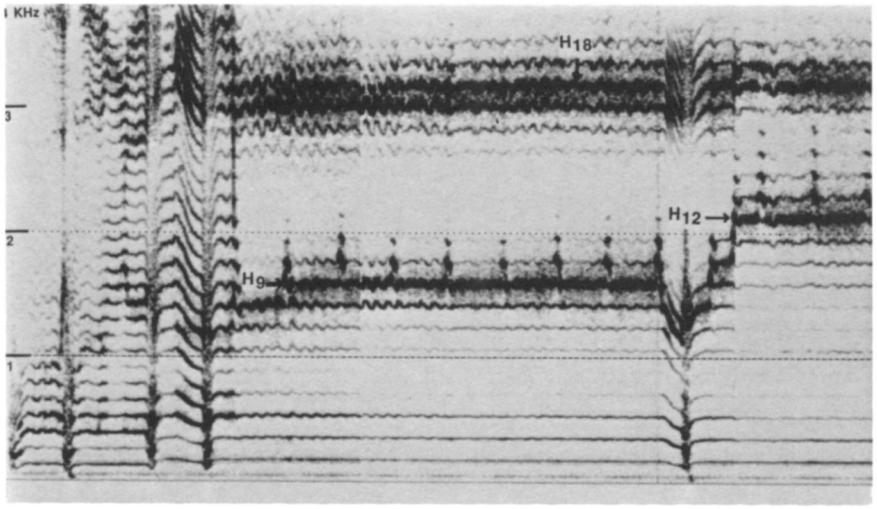


Fig. 23: Tuva (URSS). CD Smithsonian/Folkways, n° 3. Style *sigit*, pièce «*Alash*» par Mergen Mongush.
Début chanté avec des paroles en voix naturelle. Abaissement momentané du fondamental à une tierce mineure. H1 (190 Hz), 2 et 3 du bourdon marqués. Mélodie d'harmoniques H8 (1520 Hz), 9, 10 et 12; ornements rythmiques sur H10 et 13. Dans l'aigu, «bourdon harmonique» à l'octave de la mélodie d'harmoniques (H9 — H18) et à la quinte (H12 — H18). Zone de rejection d'harmoniques entre le bourdon (H1 à H3) et la mélodie d'harmoniques, et entre celle-ci et le bourdon aigu (H18).

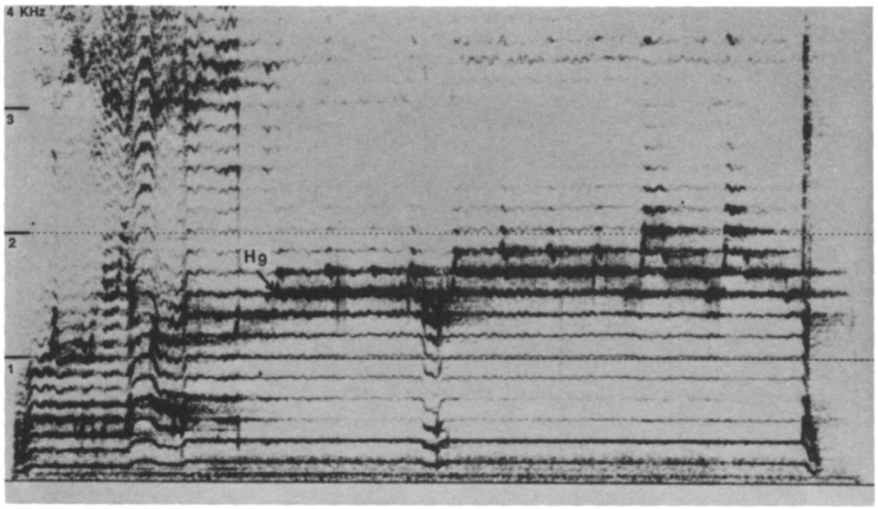


Fig. 24: Tuva (URSS). Disque Melodia, face A, plage 1. Style *sigit*, pièce «*Reka Alas*» (même pièce que fig. 23).
Début chanté avec des paroles en voix naturelle. Abaissement momentané du fondamental d'une tierce mineure. H1 (170 Hz) et 2 marqués. Mélodie d'harmoniques H9 (1530 Hz), 10, 12 (2030 Hz); ornements rythmques sur H10 et 11. Absence de deuxième zone dans l'aigu.

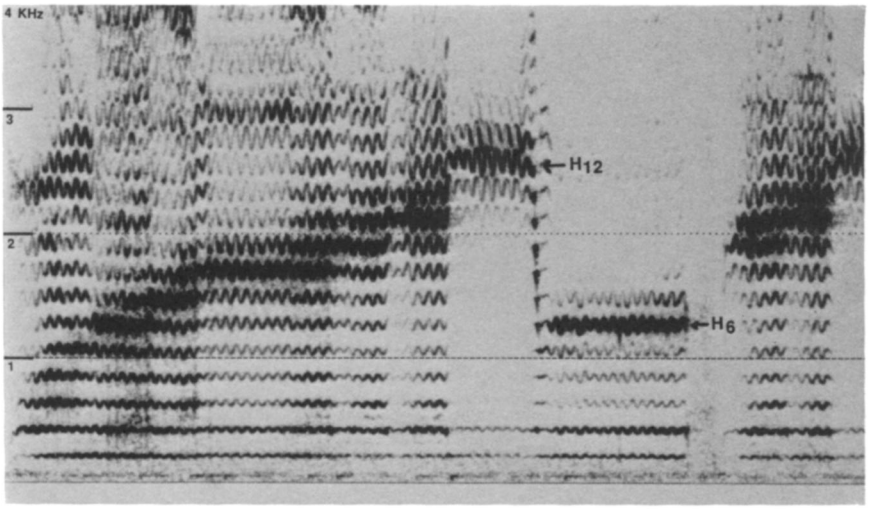


Fig. 25: Mongolie. Disque Tangent, face B, plage 1. Pièce intitulé «*Mouth music*», par Sundui (cf. aussi le film *Le chant des harmoniques*). Style non nommé sur la notice du disque, mais sans doute «*khöömi* de ventre», le style préféré de Sundui.
H1 (210 Hz) et 2 marqués, sauf quand la mélodie d'harmoniques est sur H12. Mélodie d'harmoniques à bande large H5 (1050 Hz), 6, 7, 8, 9, 10 et 12 (2510 Hz). Vibrato en forme d'ondulations.

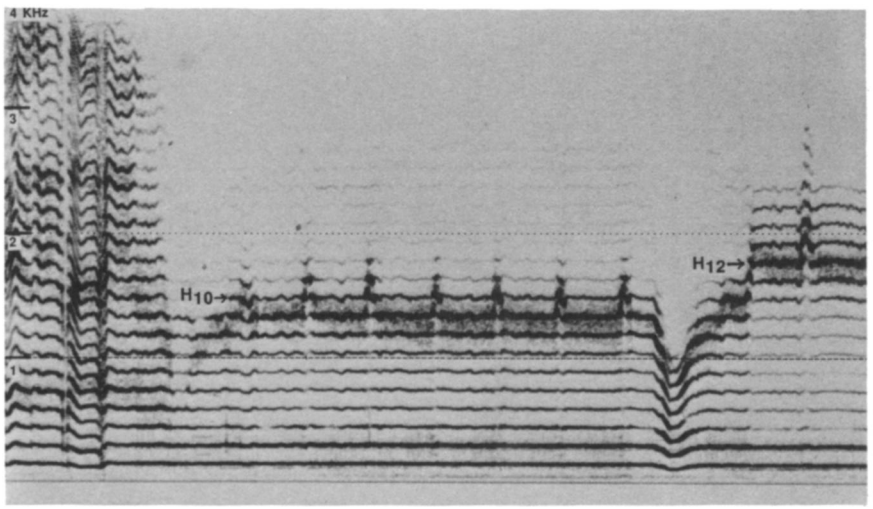


Fig. 26: Imitation par Trân Quang Hai du style *sigit* tuva de la fig. 23.
Technique à deux cavités. Forte nasalisation. Contraction abdominale et pharyngienne. Rétrécissement de la colonne d'air. Pour obtenir les ornements rythmiques (H10 à partir de la ligne mélodique H9, et H13 à partir de la ligne mélodique H12), la pointe de la langue est légèrement aplatie contre le palais. H1 (145 Hz) et H2 très marqués. Même mélodie d'harmoniques que fig. 23 et 24. Absence de deuxième zone dans l'aigu, comme fig. 24.

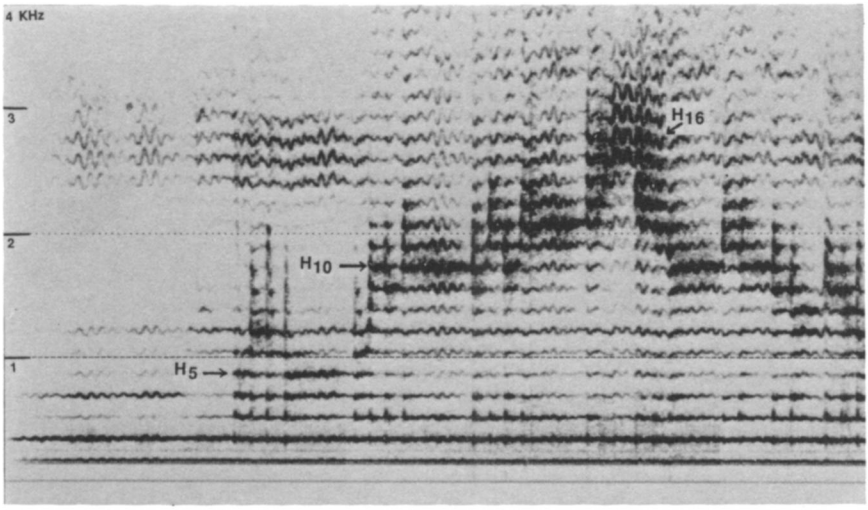


Fig. 27: Rajasthan. Enregistrement J. Levy. Phonothèque du Musée de l'Homme BM78.2.1.
H1 (170 Hz) et 2 très marqués. Mélodie d'harmoniques H5 (850 Hz), 6, 8, 9,10, 11, 12, 13, 16 (2720 Hz), à large bande. Accents rythmiques, sans doute pour imiter le jeu de la guimbarde. Plus grand ambitus de toutes les pièces analysées dans cet article.

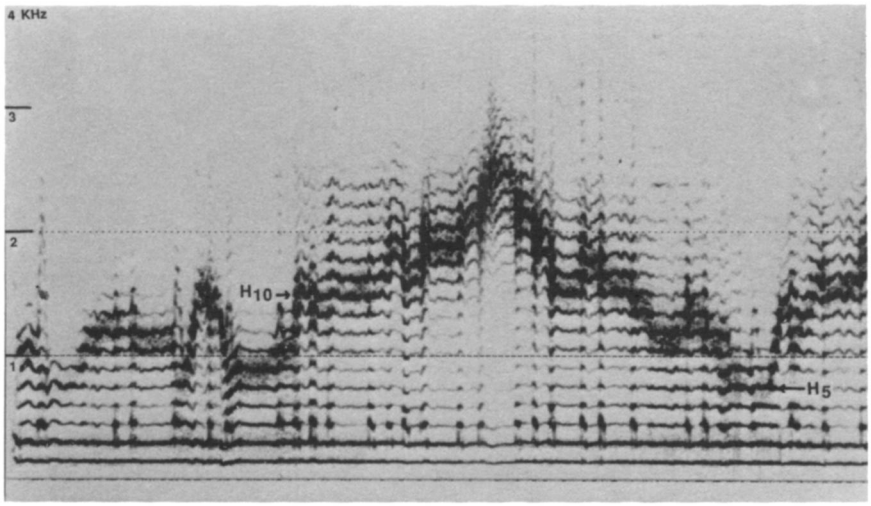


Fig. 28: Imitation par Trân Quang Hai du chant du Rajasthan de la fig. 27.
Technique à deux cavités. Voix fortement nasalisée. Forte contraction pharyngienne et abdominale (comme pour le *sigit*). Coups de langue rythmiques contre le palais, ce qui donne sur le tracé des lignes verticales comme sur la fig. 27. H1 (150 Hz), H5 (750 Hz) à H 16 (2400 Hz).

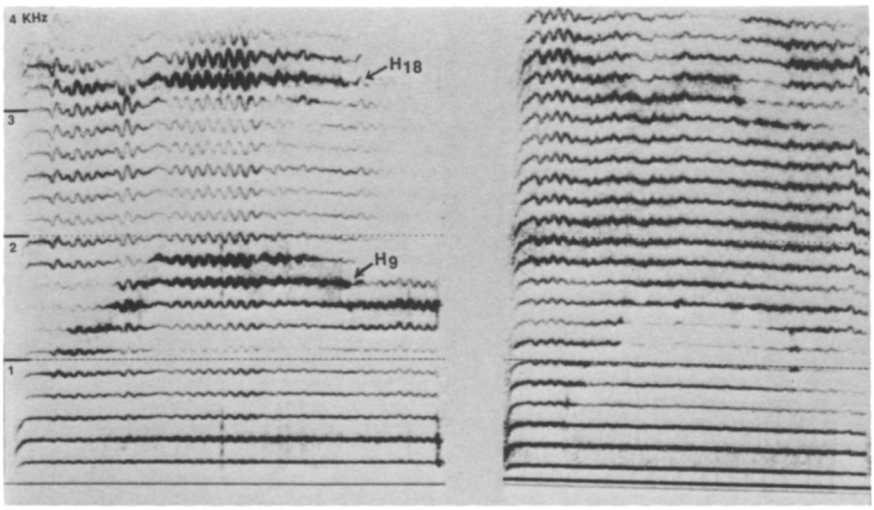


Fig. 29: Mongolie. Probablement style *tzeedznii khöömii* (« *khöömii* de poitrine »), appelé dans le film Le chant des harmoniques par erreur *bagalzuuriin khööm*i, (« *khöömi* de gorge »). Démonstration pour l'interview, par T. Ganbold.
H1 (180 Hz) marqué, H2 très marqué. Mélodie d'harmoniques H8 (1440 Hz), 9, 10 (1800 Hz). Dans l'aigu, 2e zone à l'octave (H18 à 3240 Hz).

Fig. 30: Même chanteur. Style *khamryn khöömii* (« *khöömii* de nez »).
H1 (170 Hz), 2 et 3 marqués. Mélodie d'harmoniques très faible H8, 9 et 10, « noyée » dans les harmoniques couvrant toute l'étendue du spectre.

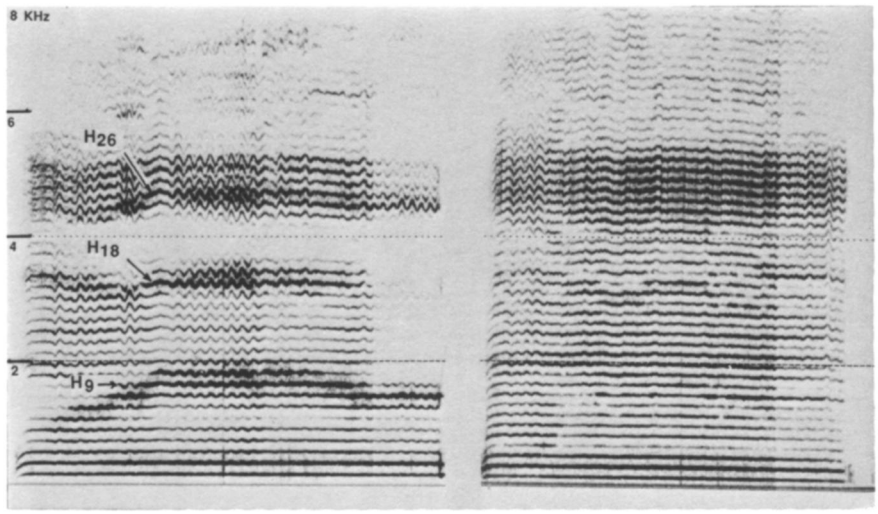


Fig. 31: Même signal que fig. 29.
Analyse à 8 KHz, montrant une troisième zone à large bande au dessus de 4000 Hz.

Fig. 32: Même signal que fig. 30.
Analyse à 8 KHz, montrant une troisième zone à large bande au dessus de 4000 Hz.

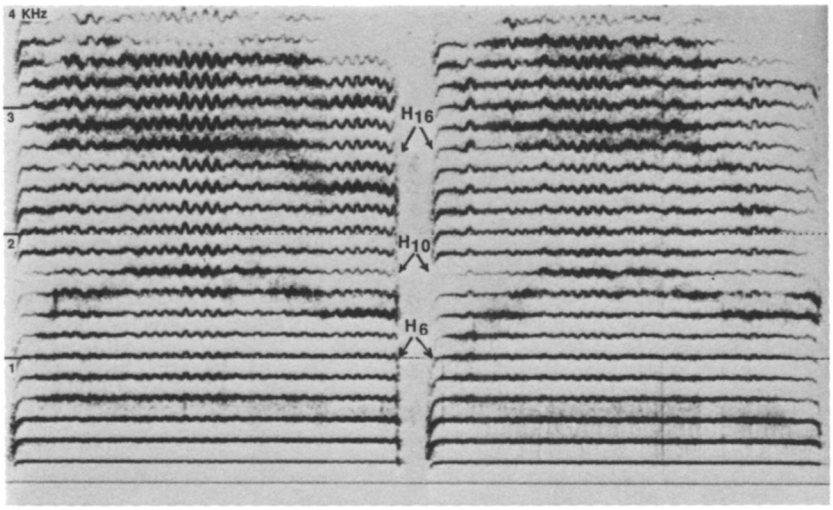


Fig. 33: Mongolie. Probablement style *bagalzuuliin khöömii*, («*khöömii* de gorge»), appelé dans le film *Le chant des harmoniques* par erreur *tseedznii khöömi* («*khöömi* de poitrine»). Démonstration pour l'interview, par T. Ganbold.
Bouche grande ouverte. H1 (170 Hz), 2, 3, 5, 6 du bourdon très marqués. Mélodie d'harmoniques H8 (1360 Hz), 9, 10 (1700 Hz). Dans l'aigu, une deuxième zone d'harmoniques à bande large H16 à 20 (2720 à 3400 Hz). Une analyse à 8000 Hz (non reproduite ici) montre une troisième zone très marquée au-dessus de 4000 Hz.

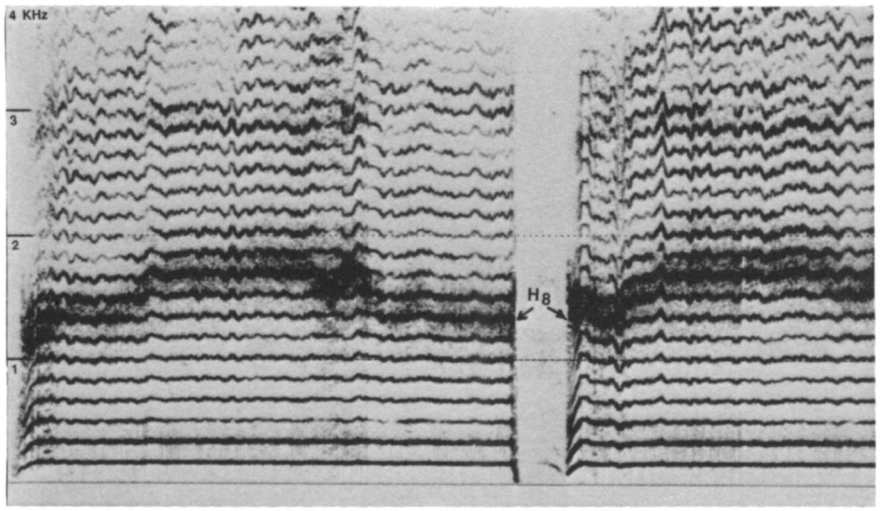


Fig. 34: Imitation par Trân Quang Hai du style de la fig. 33.
Technique à deux cavités avec l'arrière de la langue mordue par les molaires. Contraction pharyngienne avec une rétrécissement de la colonne d'air, musculature du cou «remontée». Bouche grande ouverte, lèvres légèrement étirées comme pour prononcer la voyelle i. H1 (170 Hz), 2, 3, 4, 5, 6 du bourdon très marqués. Mélodie d'harmoniques H8 (1360 Hz), 9, 10 (1700 Hz).

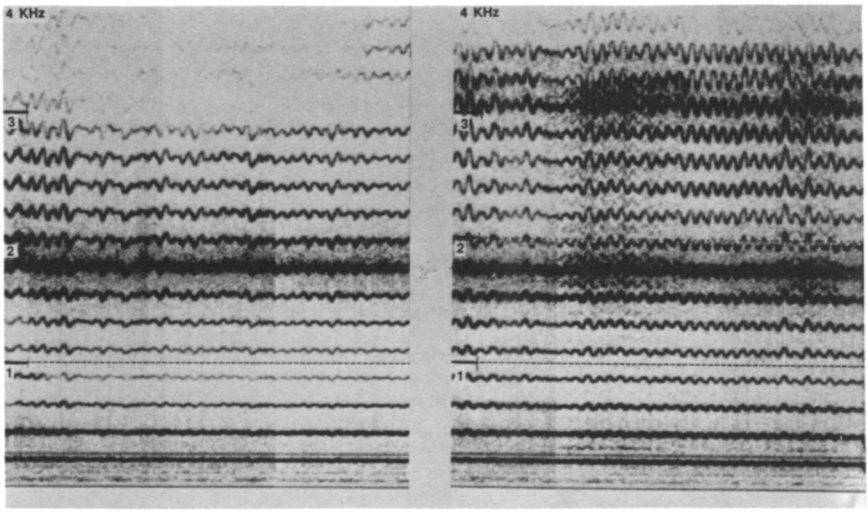


Fig. 35: Essai par Trân Quang Hai.
H1 (220 Hz); mélodie d'harmoniques H8. Forte contraction abdominale et pharyngienne. Conduit d'air très reserré. La vibration est ressentie plus fortement au-dessus de la pomme d'Adam.

Fig. 36: Essai par Trân Quang Hai.
H1 (220 Hz); mélodie d'harmoniques H8. Forte contraction abdominale et pharyngienne. Conduit d'air plus large. La vibration est ressentie plus fortement au-dessous de la pomme d'Adam.

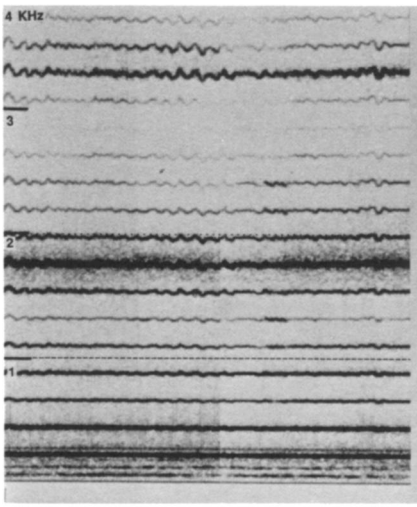


Fig. 37: Essai par Trân Quang Hai.
H1 (220 Hz); mélodie d'harmoniques H8. Relaxation abdominale et pharyngienne. Intensité faible; pour obtenir un tracé noir, il fallait compenser en augmentant le niveau d'entrée du Sona-Graph.

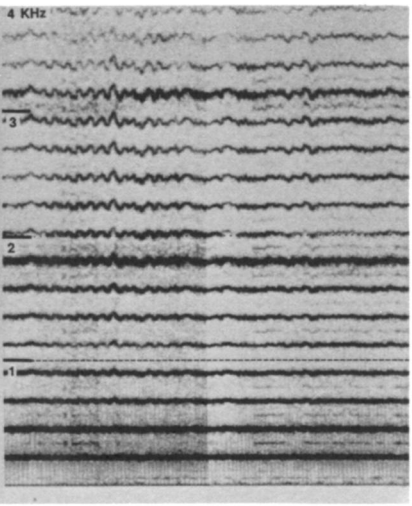


Fig. 38: Essai par Trân Quang Hai.
H1 (220 Hz); mélodie d'harmoniques H8. Bouche fermée. Contractions comme pour la fig. 36. Intensité faible; pour obtenir un tracé noir, il fallait compenser en augmentant le niveau d'entrée du Sona-Graph.

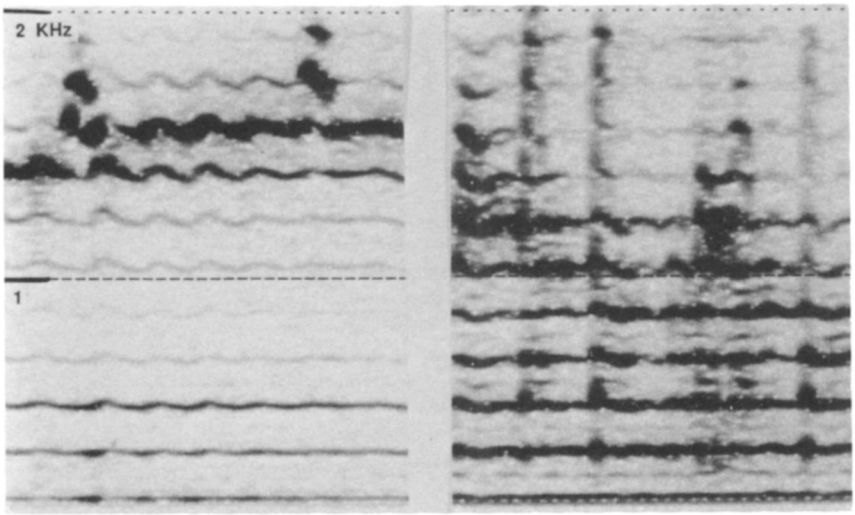


Fig. 39: *Sigit* tuva (cf. fig. 23). Ornements rythmiques «en ponctuations» sur H10, combinés avec du vibrato.

Fig. 40: Chant du Rajasthan (cf. fig. 27). Accents rythmiques marqués par des lignes verticales sur toute l'étendue du spectre.

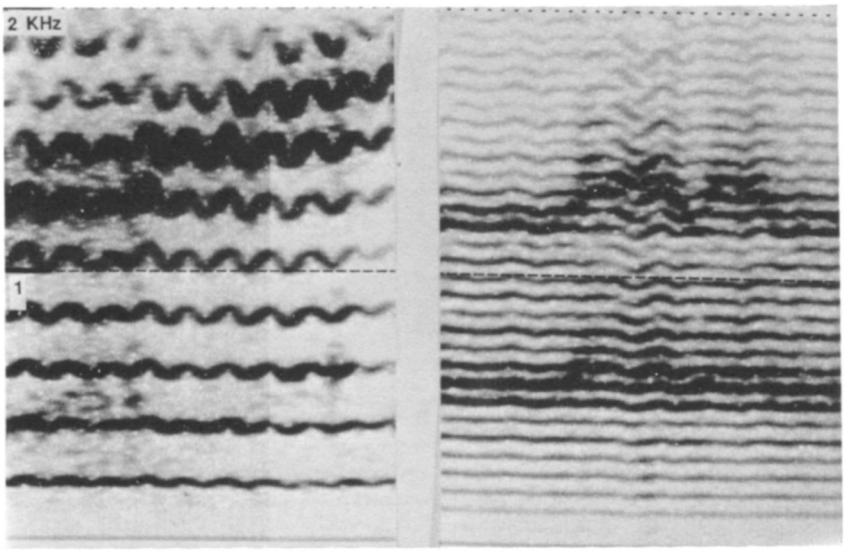


Fig. 41: «*Khöömii* de ventre» mongol (cf. fig. 25). Vibrato «en ondulations».

Fig. 42: *Kargiraa* tuva (cf. fig. 5). Vibrato «en ondulations».

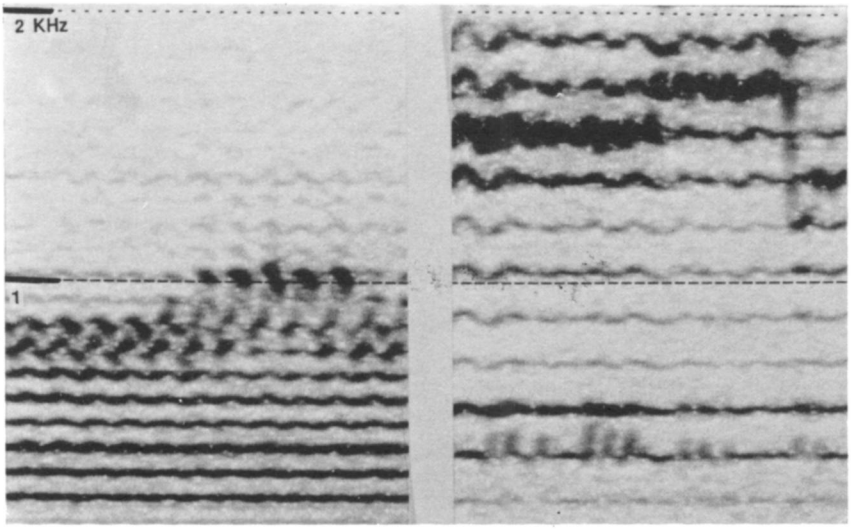


Fig. 43: *Borbannadir* tuva à fondamental grave (cf. fig. 13). Pulsation «en zigzag» sur la mélodie d'harmoniques à bande large.

Fig. 44: *Borbannadir* tuva à fondamental aigu (cf. fig. 22). Accents rythmiques «en hachures» sur H2 par frappement de doigt(s) sur les lèvres.

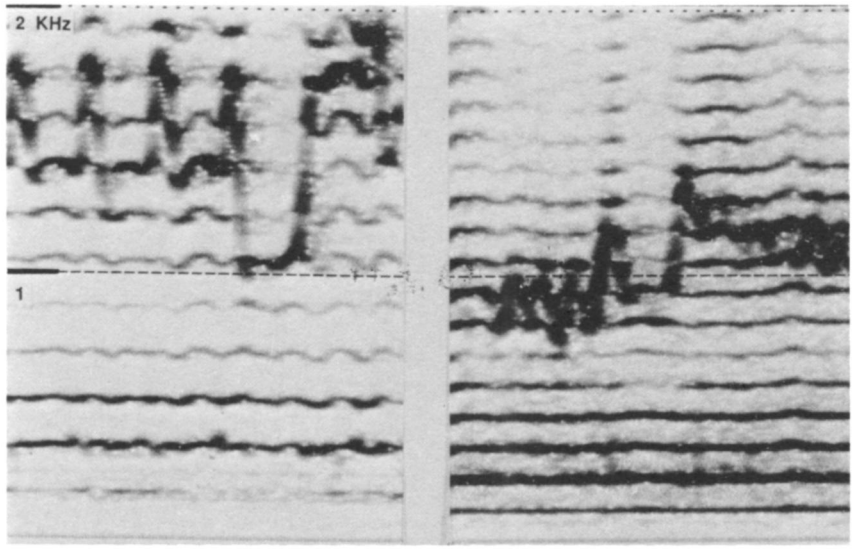


Fig. 45: Khomei tuva (cf. fig. 18). Pulsation rythmique marquée par des traits verticaux alternativement au-dessus et au-dessous de la ligne horizontale.

Fig. 46: Ezengileer tuva (cf. fig. 21). Accents rythmiques marqués par des traits verticaux alternativement au-dessus et au-dessous de la ligne horizontale.

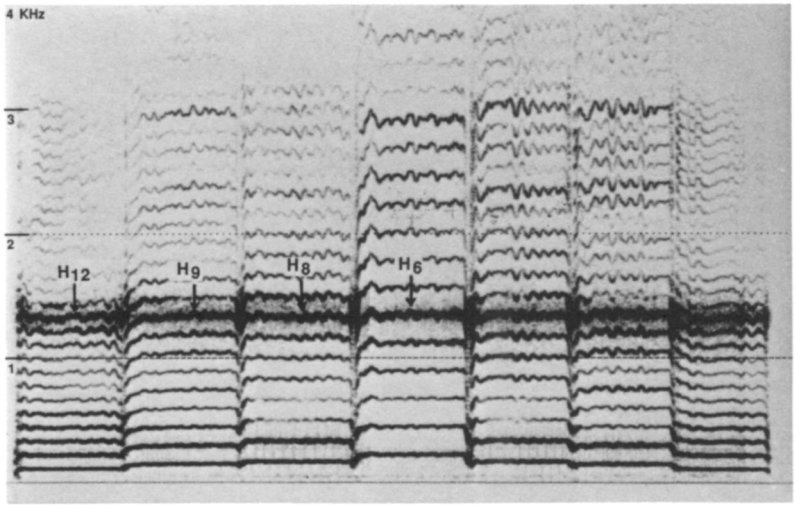


Fig. 47: Expérimentation d'un « bourdon harmonique » dans l'aigu, avec variation du fondamental, par Trân Quang Hai.
Technique à deux cavités. Voix fortement nasalisée. Contraction pharyngienne et abdominale. Échelle montante des fondamentaux La1 (135 Hz), Re2, Mi2, La2 (270 Hz), et redescendante au La1. «Bourdon harmonique» de 1380 Hz réalisé successivement par H12, 9, 8, 6, 8, 9, 12.

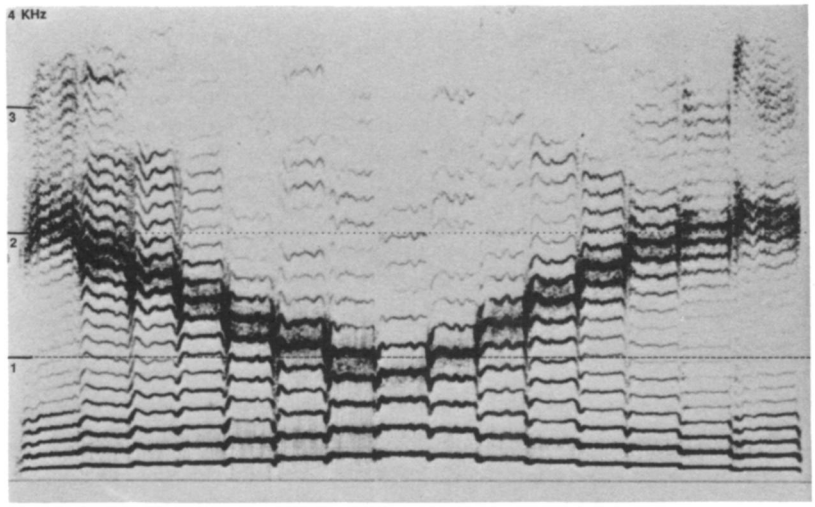


Fig. 48: Expérimentation d'un mouvement contraire entre bourdon et mélodie d'harmoniques, par Trân Quang Hai.
Technique à deux cavités. Voix fortement nasalisée. Contraction pharyngienne et abdominale. Échelle diatonique ascendante des fondamentaux du La1 (110 Hz) au La2 (220 Hz) et redescendante. Échelles d'harmoniques en mouvement contraire, descendante de H19 au H4 et remontante à H19.

MANTRA
Les principes du langage et de la musique selon la cosmologie hindoue

Alain Daniélou

La cosmologie hindoue pose le problème fondamental de la possibilité de la communication, du principe sur lequel reposent les différentes formes de langage: langage des odeurs, des goûts, du toucher, langage visuel des gestes et des symboles, langage des sons, et ses deux branches qui sont le langage parlé et le langage musical. Les philosophes hindous considèrent que l'Univers, partant d'une manifestation énergétique initiale, se développe selon des principes contenus dans son germe, selon une sorte de code génétique basé sur des données mathématiques.

Formé à l'origine de relations purement énergétiques, le monde se développe dans des formes multiples utilisant les mêmes formules de base. Toutes les manifestations de la matière, de la vie, de la perception, de la sensation, sont des branches parallèles provenant d'un arbre commun.

C'est l'identité fondamentale des composantes énergétiques de la matière, de la vie, de la pensée et de la perception, qui permet d'établir des rapports, des analogies entre les uns et les autres et qui fait qu'un langage visuel ou sonore peut nous permettre d'évoquer certains aspects de la pensée, de la sensation, de l'émotion, de l'harmonie des formes. S'il n'y avait aucun rapport, l'un ne pourrait servir de véhicule à l'autre.

Dans la logique de la création, un monde n'existe que s'il est perçu. Il n'y a pas de perception sans objet, ni d'objet sans perception. A chaque état de la matière correspond un sens de perception et une forme de conscience chez les êtres vivants. Dans les lieux perpétuellement sans lumière, les poissons n'ont pas d'yeux. Les perceptions auditives, particulièrement dans la musique, sont pour nous extrêmement importantes, puisque ce sont elles que nous pouvons le plus aisément analyser en termes de rapports de fréquence, en termes numériques. Nous pouvons, à travers le phénomène du langage, musical ou articulé, découvrir quelque chose de ces équations sur lesquelles reposent les structures de la matière, de la vie, de la perception, de la pensée. C'est pourquoi la musique a été considérée par les Anciens comme une sorte de clef de toutes les sciences.

Il n'est donc pas idiot de rechercher, comme le faisaient les philosophes du monde antique, des parallèles, des affinités entre les particularités que nous révèlent les intervalles musicaux et les différentes formes de la matière et de la vie, les plantes, les animaux, les structures des atomes ou celles des systèmes

planétaires, ainsi que les mécanismes de la perception, les réactions émotives ou les structures de la pensée. Pour les comprendre, il suffit de les mettre en équation, de les chiffrer.

D'une manière générale, nous pouvons appeler langage l'ensemble des procédés utilisés par les êtres vivants comme moyens d'expression et de communication. Un langage est constitué par un ensemble de symboles qui permettent de représenter, d'évoquer des objets, des personnes, des actions, des émotions, des sentiments, voire des principes abstraits. Toutefois, comme tout système symbolique, un langage ne peut jamais être qu'une approximation, une évocation. Il ne peut qu'indiquer, suggérer une idée, une forme, une personne, une sensation, une émotion, jamais les représenter réellement.

Tout moyen de communication est par définition un langage. Les différentes sortes de langages sont classées selon une hiérarchie qui correspond à celle des états de la matière ou éléments et aux sens de perception qui leur correspondent.

A l'élément feu, sphère de la vue, correspondent les formes visuelles du langage. C'est à ce domaine qu'appartiennent les *yantra*, les diagrammes symboliques, ainsi que les images, les hiéroglyphes et, dans une certaine mesure, l'écriture, qui sont des formes visuelles de communication. C'est aussi à la sphère de la vue qu'est lié le langage des gestes, le langage des *mudrā*, qui peut être un moyen très complet de communication. Les actes rituels, qui permettent de communiquer avec le monde invisible des esprits, sont en grande partie liés au langage des *mudrā*.

L'élément fondamental est appelé éther. C'est le domaine dans lequel peuvent se développer les autres éléments. Les caractéristiques de cet élément sont l'espace et le temps. Une onde est caractérisée par une longueur et une fréquence. Sa perception est donc liée à la valeur relative de notre perception de l'espace et du temps. Des êtres vivant dans d'autres dimensions, ayant une autre perception du temps, sont pour nous inconnaissables. Nos efforts pour communiquer avec des êtres subtils, des esprits, présupposent qu'ils perçoivent la même durée de temps que nous. C'est pourquoi ces efforts sont souvent stériles. Un dieu, pour qui une journée correspond à la durée d'une vie humaine, n'est pas sur la même longueur d'onde que nous, et la communication est difficile.

Tout ce qui existe n'est, dans son principe, que manifestation d'énergie de nature vibratoire dans l'espace-temps, c'est-à-dire dans l'éther. Nous n'avons pas d'organe pour percevoir directement l'ensemble des vibrations de l'éther, sinon nous connaîtrions la nature secrète du monde, le processus de sa formation. Nous ne percevons de vibrations simples qu'à travers leurs répercussions sur l'air. C'est le domaine du son. Étant la représentation la plus proche du processus par lequel la pensée du Créateur se manifeste dans l'Univers, le son apparaît comme l'instrument le plus adapté pour exprimer, fût-ce d'une manière limitée, les différents aspects du monde, de l'être, de la pensée.

Le langage sonore est de deux sortes. Si nous utilisons seulement les rapports numériques entre les vibrations sonores – analogues aux rapports géo-

Shiva créant le monde par sa danse cosmique. Bhuvaneshvar (XI[e] siècle). Photo: Raymond Burnier.

métriques des *yantra* – nous obtenons le langage musical. Lorsque nous utilisons les particularités de notre organe vocal pour interrompre, différencier et rythmer les sons, nous obtenons le langage parlé qui nous permet de façonner une grande variété de symboles sonores distincts que nous allons pouvoir utiliser pour représenter des objets, des notions, circonscrire, plus ou moins grossièrement, les formes de la pensée. C'est le domaine des *mantra*.

Le monde n'a pas de substance. C'est un rêve divin, une illusion à laquelle la puissance divine donne une apparence de réalité. Le monde n'est qu'énergie pure, que tensions, que vibrations dont l'expression la plus simple apparaît dans le phénomène sonore. C'est pourquoi il est dit que le Créateur profère l'Univers. C'est la théorie du Verbe Divin. Le monde n'est qu'une parole, un chant divin par lequel s'exprime l'idéation du Créateur. C'est pourquoi, lorsque, par l'introspection du *yoga*, nous remontons jusqu'au point où la pensée devient parole, où l'émotion naît du son musical, nous pouvons arriver à comprendre quelque chose de la manière dont l'être divin donne naissance au monde et à la vie.

Au cours de cette introspection, nous pouvons observer que la pensée se manifeste dans le langage en quatre stades. Elle apparaît d'abord dans un substrat informel appelé *para*, l'au-delà, puis jaillit comme une entité précise et indivisible dont nous avons soudain une sorte de vision globale. Ce stade est appelé *pashyantī*, la vision. Nous cherchons alors à en délimiter les contours à l'aide des symboles sonores que sont les mots. Cette formulation est plus ou moins précise selon la richesse du vocabulaire dont nous disposons, du nombre et de la qualité des mots que nous avons appris à utiliser. Ce stade de formulation mentale de l'idée à travers les mots est appelé *madhyamā*, le stade intermédiaire. Nous pouvons ensuite extérioriser cette formulation sous une forme sonore appelée *vaikharī*, la parole. Mais nous pouvons aussi l'exprimer par des gestes, tels que les *mudrā*.

La remontée aux sources de la parole est une des techniques les plus importantes du *yoga*. Le processus de manifestation de l'idée par le son se fait à travers les centres du corps subtil, les *chakra*, dont la parole nous aide à percevoir la réalité. En suivant à rebours le sentier de la manifestation de la parole, partant de la forme *vaikharī* dans le centre de la gorge, nous pouvons atteindre le stade de la formulation, *madhyamā*, dans le *chakra* situé dans la région du cœur. Nous pouvons ensuite arriver à la vision *pashyantī*, à l'idéation, l'apparition de l'idée, dans le centre bulbeux situé à la hauteur du nombril. Finalement, au delà de l'idée, nous pouvons parvenir au substrat de la pensée, son lieu de gestation, *para*, l'au-delà, le lieu où le divin et l'humain se confondent dans le *mūlādhāra*, le centre de l'énergie enroulée à la base de l'épine dorsale. Ce retour à la source du langage est une des méthodes les plus efficaces pour avoir une perception de la béatitude informelle du divin. Le *mantra-yoga*, qui utilise le son articulé, et le *svara-yoga*, qui remonte à la source du son musical, sont des aspects essentiels de l'expérience spirituelle qui est le but ultime du *yoga*.

Ce n'est qu'à partir du stade de *madhyamā*, de la formulation, que nous pouvons analyser le rapport qui existe entre la pensée et le langage. Nous dé-

couvrons alors que les possibilités du langage sont extrêmement restreintes. Les limites de nos perceptions, du pouvoir de discrimination de notre oreille, font, en effet, que nous ne pouvons distinguer et utiliser que cinquante-quatre sons articulés, que nous appelons des voyelles et des consonnes, et qui vont former le matériel avec lequel sont construites toutes les formules sonores articulées, tous les *mantra*, ainsi que tous les mots utilisés dans toutes les langues. C'est avec ce matériel réduit que nous allons devoir construire des noms, des verbes, des adjectifs qui nous permettront de cerner, d'une manière plus ou moins adéquate, les contours d'une idée. Un véritable combat intérieur intervient : nous cherchons les mots qui vont permettre d'exprimer l'idée, mais il ne s'agit jamais que d'en déterminer un contour approximatif. Les éléments sonores sont comme des jetons que nous alignons pour dessiner le contour de la pensée. C'est pourquoi il est dangereux et parfois absurde de prendre des mots pour des idées.

Nous allons, dans la musique, rencontrer un problème similaire, car nous ne pouvons discerner dans une octave que cinquante-quatre sons distincts que les Hindous appellent *chruti*, «ce qui peut être entendu». Ce chiffre de cinquante-quatre semble indiquer une limite de nos possibilités de perception et de classification mentale. Comme pour tous les sens, ce sont de telles limites qui déterminent notre vision du monde, ce que nous sommes destinés à percevoir et donc notre rôle dans la Création. Il existe des limites parallèles pour notre perception des couleurs, des formes, des goûts, des odeurs. L'ensemble des éléments articulés et musicaux qui forment la totalité du matériel sonore à notre disposition se chiffre donc à cent-huit. C'est une des raisons pour lesquelles ce chiffre est considéré comme sacré, représentant, pour l'homme, la totalité du Verbe. Ce chiffre correspond dans la gestation du monde, dans la formulation de la pensée divine, à certains codes numériques que nous allons retrouver dans tous les aspects du créé.

Il est relativement facile d'expliquer les limites de nos perceptions musicales, puisque les rapports des sons peuvent être analysés et exprimés en termes de rapports de chiffres. Cet aspect mathématique nous permet d'établir également les parentés entre les sons musicaux et les *yantra*, les symboles géométriques, ainsi qu'avec les harmonies, les proportions qui déterminent ce qui nous apparaît comme la beauté. C'est sur des canons très stricts de proportions qu'est basée la sculpture sacrée de l'Inde. L'image d'un dieu est donc une forme figurative basée sur un *yantra* et présentant des caractères proportionnels analogues à ceux qui unissent les notes d'un *rāga*, d'un mode musical, ou les éléments d'un *mantra*, la formule articulée correspondante.

Une principe cosmique, une divinité, peut donc être évoquée également par un *mantra*, un *yantra*, un *rāga*, une image.

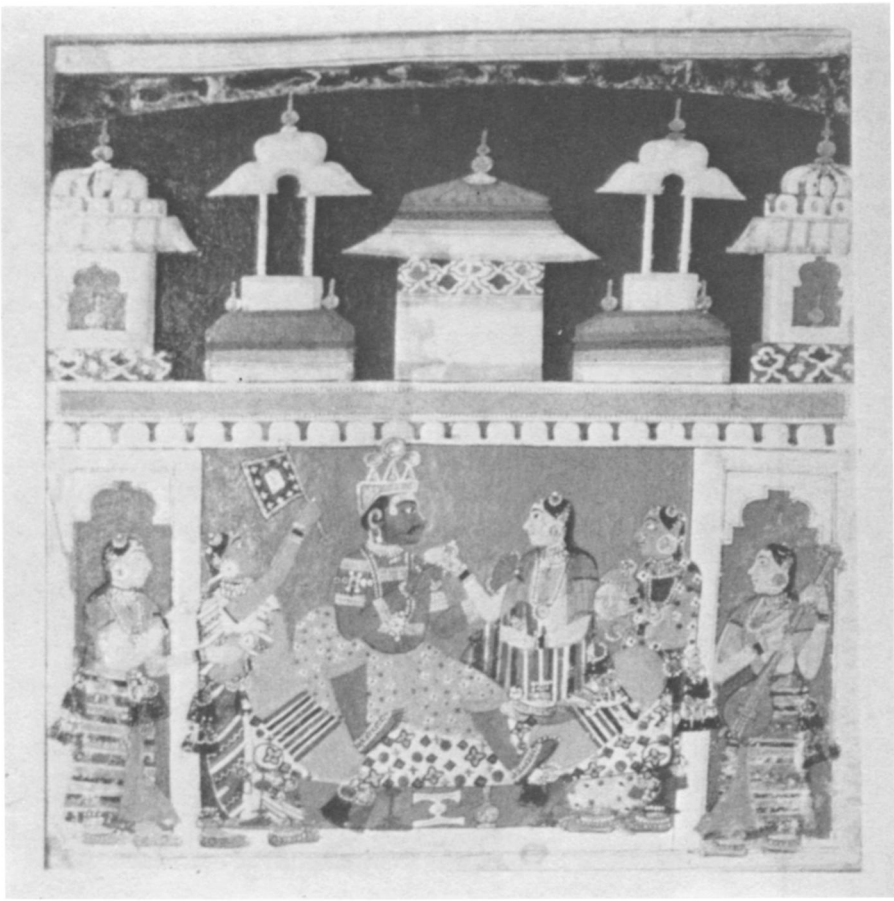
Les formes complémentaires du langage parlé et du langage musical sont liées à des aspects distincts de nos perceptions. Le son musical, *svara*, agit sur des centres émotifs alors que les formes articulées, les *mantra*, appartiennent au langage et passent par un circuit intellectuel. Ces deux aspects de nos perceptions sont en relation avec les deux côtés du cerveau, liés aux canaux du corps subtil appelés *iḍā* et *piṅgalā*, par lesquels passent nos énergies vitales et

qui joignent le *mūlādhara* au lotus des mille pétales, au sommet du crâne. *Idā*, le circuit de gauche, est appelé lunaire. Il correspond aux aspects de notre personnalité considérés comme féminins, c'est-à-dire aux perceptions intuitives dont le langage musical est l'expression. *Piṅgalā*, en revanche, le circuit de côté droit, est solaire. Il est considéré comme actif, masculin, intellectuel. Il concerne les *mantra*. Ces caractères peuvent être intervertis selon l'aspect, le niveau envisagé de la manifestation. C'est alors le principe féminin qui est considéré comme actif et le principe masculin comme passif. C'est par l'aspect féminin, par l'énergie, la *chakti*, que le monde apparent est manifesté. C'est donc à travers ce qui ce rapproche le plus de l'état vibratoire pur, à travers la musique, que nous allons pouvoir pressentir quelque chose de l'état divin, l'état de béatitude que nous ne pouvons concevoir. En revanche, le *mantra* ne permet que d'évoquer le principe idéateur ou masculin.

Le langage parlé et le langage musical sont deux aspects parallèles et complémentaires du langage sonore. Ces deux formes d'expression sont, en fait, étroitement associées et inséparables. Les sons tenus du langage parlé que nous appelons des voyelles sont des sortes d'accords, de combinaisons d'harmoniques. De plus, tout langage utilise des tons comme moyens d'expression. Par exemple, si je propose de partir, je puis dire interrogativement « allons ? » avec un ton haut sur la deuxième syllabe et répondre par l'affirmative avec un ton bas « allons ». Dans le chant ou dans la psalmodie, la parole se mêle à l'élément proprement musical. Le langage parlé utilise des tons, des accents, des éléments de rythme ou de durée qui font partie du domaine musical. Le *mantra-yoga* utilise, dans le *japa*, la répétition de *mantra*, certains éléments rythmiques, certains nombres caractéristiques, dont les définitions se rapportent à celles des rythmes musicaux, les *tāla*. Les *gaṇa*, groupements de syllabes longues ou brèves qui servent de base aux mètres poétiques, sont identiques à ceux qui servent à définir les *tāla*, rythmes musicaux.

Certains éléments de gestes, de *mudrā*, s'ajoutent éventuellement au langage articulé. Le langage complet joint le geste à la parole et à la musique. Il y a une correspondance et une complémentarité entre *mantra* (son articulé), *mudrā* (geste) et *svara* (son musical). Les rites, les actions magiques ou *tantra*, font usage de ces trois formes de langage, auxquelles on ajoute quelques éléments du langage des odeurs, tels que l'encens, et du langage du goût par la consommation d'offrandes.

C'est à travers l'expérience musicale que chacun de nous peut arriver à découvrir la vibration de base, le *sa*, la tonique qui correspond à notre nature profonde. La découverte du *sa* qui nous est propre, qui est l'expression de notre nature véritable, de la place que nous occupons dans un monde où tout est vibration, est un élément essentiel de la connaissance de nous-mêmes, point de départ de toute connaissance. La découverte, la prise de conscience du *sa* qui lui est propre, est le premier exercice de la formation du musicien. C'est un exercice qui peut durer de longs mois et qui se prolonge, dans la pratique du *yoga*, par la recherche du *nāda*, du son primordial qui est la manifestation première du principe créateur, du *nāda-brahman* dont le monde est issu.



Miniature exprimant le sentiment du *rāga* Bhairava.

Dans l'âge du *Kali-Yuga* où nous nous trouvons, la voie musicale, la voie du *rāga*, étant une voie passive, intuitive, est considérée comme une voie plus facile que celle du *mantra-yoga* qui implique une attitude active, intellectuelle. Cela fait partie d'un ensemble de caractéristiques du *Kali-Yuga* dans lequel l'aspect féminin est favorisé par rapport au masculin pour tout ce qui touche à la réalisation de soi-même et à l'accès aux valeurs spirituelles.

Si nous examinons les organes qui servent à la manifestation sonore du langage parlé, nous pouvons remarquer que, comme tous les organes de notre corps, l'organe de la parole présente des caractéristiques symboliques. Ce n'est pas un hasard si notre main a cinq doigts qui ont chacun trois phalanges, si notre corps a certaines proportions, si notre œil est solaire, notre oreille labyrinthique. L'organe de la parole a la forme d'une sorte de *yantra*. La voûte du palais se présente comme une demi-sphère assimilée à la sphère céleste,

dans laquelle nous rencontrons cinq points d'articulation particuliers qui vont nous permettre de prononcer cinq voyelles principales, deux voyelles secondaires et deux voyelles résultantes, qui sont symboliquement assimilées aux neuf planètes dont deux sont normalement invisibles.

Les cinquante-quatre sons qui forment le matériel du langage parlé sont classifiés dans une mystérieuse formule appelée le *maheshvara sūtra* qui exprime à travers la hiérarchie des sons articulés un reflet de l'ordre dans lequel le Verbe Divin émet l'Univers. Le commentaire du *maheshvara sūtra* par Nandikeshvara, qui est antérieur à la grammaire de *Pāṇini* au V^e^ siècle avant notre ère, explique cette classification particulière des sons et leur sens fondamental du point de vue le plus abstrait. Mais nous allons en retrouver les applications dans tous les aspects du créé, donc à la base de toutes les sciences. Nandikeshvara indique également les correspondances entre les voyelles du langage et les sons musicaux.

Les neuf voyelles, sept principales et deux secondaires, sont mises en parallèle avec les notes de la gamme et aussi avec les planètes, les couleurs... Les parallèles sont évidents entre les notes de la gamme et les sons-voyelles du langage articulé, qui portent d'ailleurs le même nom: *svara.*

Dans son *Rudra Damaru*, Nandikeshvara présente les correspondances des voyelles et des notes de musique d'une manière quelque peu inattendue, car elle se base sur le tétracorde et non pas sur l'octave.

Le *sa*, la tonique que nous appellerons do pour la commodité, en nous rappelant qu'elle n'a pas une hauteur fixe, correspond à la voyelle a, base de toutes les autres. La tonique, en effet, est la base dont dépendent toutes les autres notes qui n'existent qu'en fonction d'elle.

Le ré, appelé *ṛṣabha*, le taureau, correspond au i, à l'énergie, la *shakti.*

Ensuite vient le *ga*, le mi bémol, correspondant à la voyelle ou, le principe matérialisé, source de la vie, de la sensation, de l'émotion.

Entourant ces trois notes de base viennent ensuite le mi naturel, correspondant à la voyelle ë (comme dans «je»), c'est-à-dire au dieu personnifié et, dans l'autre tétracorde, le si naturel correspondant au ü (comme dans «tu»), représente la *māyā*, l'illusion de la matière.

La note fa correspond à la voyelle é, le principe présent dans son pouvoir, sa *shakti*, représentée par la Lune, symbole féminin.

La note sol à la voyelle ó, le principe présent dans sa création dont le symbole est le Soleil, le caractère masculin. C'est donc à la note sol que correspond la syllabe *AUM.*

Puis vient la note la correspondant à la voyelle è ouvert, représentant le reflet du monde sur son principe, donc la voie de la réintégration, le *yoga.*

Le ò ouvert correspond au si bémol. Il évoque la Loi universelle qui détermine le développement du monde comme un fœtus dans le ventre divin, c'est-à-dire le *dharma.*

La base essentielle de l'expression musicale est donc concentrée dans le premier tricorde: do, ré, mi bémol. Le do est la base neutre à partir de laquelle vont se construire les différents intervalles. Le ré (9/8), né du chiffre 3, repré-

sente la *shakti* et exprime le mouvement, la force, l'agressivité. C'est avec le mi bémol (6/5), né du chiffre 5, qu'apparaît l'élément vie, la sensibilité, l'émotion.

Les consonnes sont formées dans les mêmes cinq places d'articulation que les voyelles par des efforts qui peuvent être dirigés vers l'intérieur ou l'extérieur, par projection ou attraction, tels que le k vers l'extérieur et le g vers l'intérieur; ou bien le t vers l'extérieur et le d vers l'intérieur. Les consonnes peuvent être sèches (t) ou aspirés (th).

Tout langage est constitué d'entités monosyllabiques formant des éléments autonomes que l'on ajoute les uns aux autres pour façonner des mots complexes. Le signifié d'un mot est la somme du signifié des différentes syllabes qui le composent. Le langage primordial, selon les grammariens sanscrits, était essentiellement monosyllabique. C'est le langage des *mantra*.

Dans ce langage, dont découlent toutes les formes de langage, les sons, de par leur place d'articulation et la nature de l'effort impliqué, vont permettre de représenter des principes fondamentaux. Le langage des *mantra* est donc le langage vrai dans lequel le son est la représentation exacte d'un principe.

Ainsi *HAṂ*, le son guttural venant de a, est le *mantra* de l'éther, principe de l'espace-temps et sphère du sens de l'ouïe. *YAṂ*, venant de i palatal est le mantra de l'état gazeux ou air, sphère du sens du toucher. *RAṂ*, venant de ë (*ṛ*) cérébral, est le *mantra* de l'état igné ou feu, sphère de la vue. *VAṂ*, venant de la labiale ou est le *mantra* de l'état liquide ou eau, sphère du goût.

La dernière semi-voyelle, la dentale L, venant de ü (*ḷṛ*), constitue un groupe à part. Le mantra *LAṂ* symbolise l'état solide ou terre, sphère de l'odorat, mais aussi perceptible à tous les autres sens.

Dans l'organe de la parole, la syllabe *AUM* est formée de la gutturale a, de la labiale ou et de la résonance cérébrale m. Cela constitue un triangle qui circonscrit toutes les possibilités d'articulation, c'est-à-dire tout le langage, et donc tout ce que le langage permet d'exprimer. Ses multiples significations sont expliquées dans les *Tantra* et aussi dans certaines *Upaniṣad*, le *Chāndogya* en particulier.

Le *Maheshvara sūtra* explique de cette manière le sens premier de toutes les possibilités d'articulation et montre comment, sur de telles bases, peuvent être constituées les racines qui vont permettre, par leurs combinaisons multiples, de représenter des idées de plus en plus complexes.

Les différentes possibilités de prononciation des voyelles, longues ou brèves, hautes ou basses, naturelles ou nasales, permettent d'arriver à un total de 162 sons-voyelles distincts que nous allons pouvoir modeler à l'aide de cinq groupes de consonnes soufflées ou tirées, sèches ou aspirées, donnant un total de trente-trois consonnes. Cet ensemble constitue la totalité du matériel pouvant être utilisé dans le langage parlé. Ainsi, en utilisant la méthode de Nandikeshvara, nous pouvons souvent expliquer la formation des mots dans toutes les langues.

Le langage musical apparaît d'une certaine façon plus abstrait, plus primordial que le langage parlé. Il n'est formé que de rapports de fréquences, de vibrations, qui peuvent être ramenés à de pures relations numériques. Il est donc une image très directe du processus de la manifestation du Verbe, de

l'origine du monde, des codes d'énergie, de vibrations pures dont sont formés tous les éléments. Les principes mathématiques sur lesquels repose le langage musical permettent des rapprochements avec le symbolisme géométrique des *yantra*, les diagrammes qui vont, eux aussi, servir à évoquer des principes fondamentaux, des divinités, et sont à la base de tout art sacré.

Le fait que nous ne puissions reconnaître et reproduire avec exactitude que cinquante-quatre sons distincts dans une octave n'est pas un effet du hasard mais provient du fait que nous ne pouvons apprécier directement que certains rapports numériques simples, qui correspondent aux différentes combinaisons des facteurs 2, 3 et 5. Dans la musique indienne, on n'utilise en principe que vingt-deux de ces sons, vingt-quatre en comptant la tonique et l'octave, mais cela par rapport à un son de base unique. Dès que le son de base est altéré, les autres intervalles apparaissent.

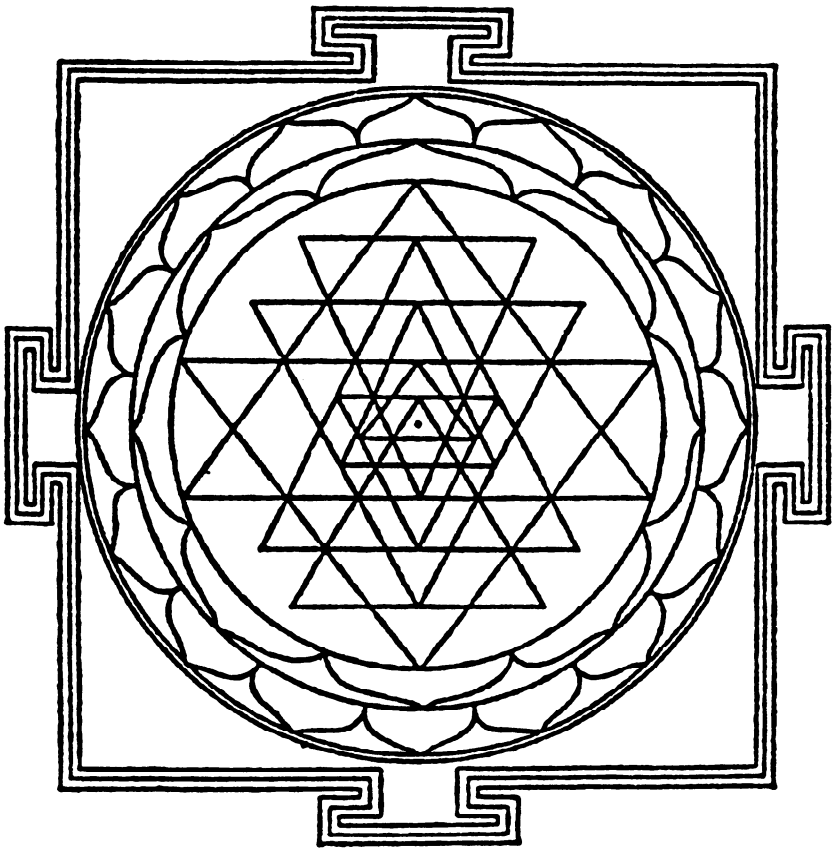
Les sons du langage musical sont liés à des éléments affectifs et agissent directement sur notre psychisme, créant les divers états émotionnels appelés *rasa*, tels que l'amour, la tendresse, la tristesse, la crainte, l'héroïsme, l'horreur ou la paix.

Il existe des correspondances entre nos différentes formes de perception et les structures de la matière et de la vie, l'une n'existant que par rapport à l'autre. Il y a donc des parallèles entre les couleurs et les sons, entre les planètes et les notes de musique. Il ne s'agit pas là d'attributions arbitraires mais de l'observation de caractéristiques identiques évoquant des principes cosmologiques liés à la nature même du monde. Que nous représentions la naissance du monde comme un cri, comme une parole dans la théorie du Verbe ou bien comme un éclatement énergétique, un *big bang* initial, la question est la même. Le monde se développe dans les limites de certaines possibilités, selon un plan, nous pourrions dire un code génétique, et tous ses aspects ayant une même origine ont nécessairement des éléments de structure parallèle. C'est, en fait, à travers ces parallélismes que nous pouvons avoir quelque idée de la nature du monde. Ils sont l'objet de toute recherche, de toute science véritable. La perception et son objet sont strictement coordonnés, sont issus des mêmes principes, sont faits l'un pour l'autre et sont strictement interdépendants. C'est pourquoi nous possédons un sens distinct pour percevoir chacun des états de la matière ou éléments.

Les figures géométriques qui forment les *yantra* présentent un système de relations symboliques parallèle à celui des sons musicaux et des sons articulés ou *mantra*.

Les parallèles qui peuvent s'établir entre les couleurs et les notes de musique sont complexes, car ils diffèrent selon les *shruti*, les micro-intervalles. Ils dépendent des rapports entre les sons et non point de leur hauteur absolue. Dans la musique modale, il nous faut d'abord considérer les notes invariables qui forment le cadre des *rāga*.

Si nous considérons le do comme tonique, comme *sa*, il apparaît multicolore. Il correspond au point dans les *yantra*, à la résonance nasale ou *anusvara* dans les *mantra*.



Le *shrī yantra,* diagramme sacré ayant plusieurs significations, entre autres celle de la vibration à la fois lumineuse et sonore, qui véhicule la manifestation universelle du Principe et dont la première détermination est symbolisée par le point central.

Le triangle ayant la pointe en haut est le symbole du feu considéré dans ce cas comme un principe masculin. Il correspond à la couleur rouge, au ré de la gamme, à la voyelle i des *mantra.*

Le triangle ayant la pointe en bas est le symbole de l'eau, considéré ici comme un principe féminin. Il correspond à la couleur nacrée, à la Lune, à la note fa, à la voyelle ü (*l̥r̥*) des *mantra.*

Le cercle, symbole solaire, correspond à la note sol, aux couleurs noir ou or, au ë (*r̥*) des *mantra.*

Le carré, symbole de la terre, est de couleur jaune, évoque le sens de l'odorat et correspond à la note la.

Toutes les autres notes de la gamme sont mobiles et, selon leur *shruti,* leur relation exacte avec la tonique correspond à une couleur qui est celle de la catégorie de *shruti,* le *shruti-jati,* à laquelle elles appartiennent et qui détermine leur valeur expressive, le sentiment, le *rasa* qu'elles évoquent.

Les *shruti* sont divisés en cinq catégories correspondant aux différents *rasa*, aux genres d'émotion qu'ils provoquent. Ils peuvent donc évoquer un sentiment de joie tranquille (bleu) ou d'agressivité (rouge), d'érotisme (orange), de vanité (vert), de confiance (jaune), de mélancolie (gris), de crainte ou de répulsion (violacé). Ainsi le mi, la tierce harmonique, est bleu, le mi+, obtenu par quintes, est orangé.

Les triangles imbriqués, que nous appelons le sceau de Salomon, représentent l'union des contraires, l'union des sexes, comme d'ailleurs le symbole de la croix, dont la ligne verticale est le symbole du feu, principe masculin, et la ligne horizontale le symbole de l'eau, principe féminin. Ce symbole correspond en musique au rapport du sol (rapport 3/2) et du fa, symbole féminin (rapport 2/3).

Le pentagone étoilé est le symbole de la vie, le signe de Shiva. Il correspond en musique au mi bémol et à la série des intervalles expressifs dans lesquels le facteur 5 est représenté et dont la tierce mineure harmonique est la plus représentative.

Ce sont ces légères différences dans les sons qui permettent à la musique d'avoir une action psychologique profonde. Suivant les *shruti* choisis pour une gamme donnée, toute forme mélodique construite sur cette gamme aura un effet calmant, pacifiant, ou au contraire stimulant. Ce n'est pas un hasard si les musiques militaires utilisent des instruments comme les trompettes qui ne peuvent donner que des sons de la série rouge, agressive et stimulante.

Pour obtenir une action psychologique forte et durable, le système modal, tel que celui de la musique indienne ou iranienne, est de loin le plus efficace. La raison en est simple: le son de base, la tonique, étant fixe durant une exécution musicale, chaque intervalle, disons une tierce ou une quinte, correspondra toujours au même son, à la même fréquence. Ce son va donc se répéter, revenir, chargé toujours de la même signification. Cette action répétée va, peu à peu, agir en profondeur. S'il s'agit, par exemple, d'une tierce bleue, calmante, les auditeurs se sentiront peu à peu détendus. Si, au contraire, c'est une tierce agressive qui vient en permanence les stimuler, ils sortiront de leur apathie, se sentiront plus énergiques, plus entreprenants. Les catégories des sons agissent un peu comme des drogues. C'est pour cette raison que seul le système modal permet une véritable action thérapeutique et peut être efficacement utilisé en musicothérapie, à condition évidemment que les sons soient très précis. On reste parfois effrayé par les sons maléfiques qu'utilise trop souvent la musique contemporaine.

La question qui se pose est la suivante: s'agit-il de rapprochements arbitraires, de coïncidences ou bien, au contraire, de constantes qui nous révèlent des aspects essentiels de la nature du créé. Ils sont, en tout cas, en rapport avec les limites qui déterminent notre perception du monde. Ces questions, qui nous semblent difficiles à résoudre, ne posent aucun problème pour les théoriciens hindous. Ces correspondances leur permettent d'expliquer le pouvoir des *mantra*, ainsi que l'action psychologique des intervalles musicaux.

Il est facile, comme on l'a fait souvent, de considérer ces théories et les correspondances qu'elles suggèrent comme arbitraires. Il faut dire que ces prin-

cipes mal compris ont été fréquemment appliqués de manière très fantaisiste, sinon absurde. Il suffit de se rappeler la classification du philosophe chinois qui, sachant qu'il devait exister cinq éléments, les définissait comme la terre, l'eau, le feu, la soie et le bambou. Nous pouvons, à travers l'expérience du *yoga*, vérifier la réalité de certains facteurs fondamentaux et, dans la pratique musicale, nous pouvons expérimenter l'action psychologique des sons et le lien de nos perceptions et des facteurs numériques indépendamment de toute approche théorique.

La cosmologie indienne est une méthode qui, au lieu de partir de l'expérience des sens pour essayer de remonter vers des principes, part, au contraire, de la recherche de principes universels qui trouvent leur application dans les divers aspects du monde visible et invisible. Cette approche est appelée *saṃkhya*, l'«étude du mesurable», une définition qui correspond en fait à celle même de la science telle que la donnent aujourd'hui savants et philosophes. Appliquée au langage articulé ou musical, elle permet d'établir des rapports existant entre des sons, des idées, des états émotionnels, qu'aucune autre méthode n'a permis d'expliquer. L'étude des parallèles existant entre les divers aspects du monde apparent permet, à travers le pouvoir magique des sons, des gestes, des symboles, de communiquer entre les divers états d'être, entre les hommes, mais aussi entre les hommes, les esprits et les dieux, de dépasser les barrières des sens et d'atteindre au fond de nous-mêmes la réalité transcendante, ce qui est le but essentiel et ultime du yoga.

Correspondances des notes de la gamme

Ces correspondances varient suivant les auteurs. Nous suivons ici les suggestions de Nandikeshvara dans son traité sur le langage.

- u se prononce ou comme dans «chou»
- ü comme dans «tu»
- ë comme dans «je»

Sa-Ṣadja (Progéniteur des Six)

do	1/2	a	Éther	HAṄG HIM	multicolore	Paon

Puruṣa (Principe idéateur)

Ṛ-Ṛṣabha (Taureau)

ré	9/8 ($3^2/2^3$)	i	Feu	RAṄG KLIM (*kāma-bīja*)	rouge	Bélier

Kāma-bīja (Semence du désir, impulsion créatrice)
Shiva, principe mâle

Ga-Gāndhāra (Parfumé)

mib	$6/5\ \frac{(2\times3)}{5}$	u	Eau	VAṄG ṢṚM	blanc	Crocodile

Viṣṇu, Principe incarné, émotion, sensation
Shakti, principe femelle

Ma-Madhyamā (Centre ou Mesuré)

fa	$4/3\ (2^2/3)$	é	Lune	ATHA AING	yoni, nacré	Grenouille

Principe présent dans sa création, sperme

Pa-Panchama (Resplendissant ou Cinquième)

sol	3/2	ó	Soleil	AUM AUNG	linga, orangé	Héron

Chit-Kalā, principe conscient, agissant
Ishvara, dieu souverain personnifié

Dha-Dhaivata (Subtil, Perfide)

la	5/3	è	Terre	HA-I GAM	jaune	Éléphant
ou						
la+	$27/16\ (3^3/2^3)$					

Gaṇesha, reflet du monde sur son créateur, *yoga*

Ni-Nishada (accomplissement, finalité)

sib	$9/5\ (3^2/5)$	ò	Air	HA-U YAM	noir	Antilope

Sarasvatī, savoir, *dharma* (Loi universelle)

Antar-Ga (Intérieur ou Alternatif)

mi	5/4	ë(ṛ) PREM (pouvoir d'enchantement)	Oiseau Chataka

Présence du subtil dans la matière, *tantra*, magie

Kākali-Ni (Doux, Secret)

si	15/8 $\frac{(5\times3)}{2^3}$	ü(lṛ) LANG HRIM (*Māyā bīja*)	Coucou, Rossignol

Māyā, illusion, beauté, *kalā* (art)

Ouvrages de l'auteur développant certains points de cet article

Concernant les* saṃkhya, *les* mantra, *les* yantra, *le* kali-yuga, *les principes du langage:

1985 *La fantaisie des Dieux et l'aventure humaine. Nature et destin du monde dans la tradition shivaïte.* Paris/Monaco: Éditions du Rocher.

Concernant la théorie musicale:

1958 *Tableau comparatif des intervalles musicaux.* Pondichéry: Institut Français d'Indologie.

1987 *Sémantique musicale. Essai de psychologie auditive.* Paris: Hermann.
Traité de musicologie comparée. Paris: Hermann.
Textes des Puranas sur la théorie musicale. Pondichéry: Institut Français d'Indologie.

Concernant le yoga:

1983 *Yoga, méthode de réintégration.* Paris: Éditions de l'Arche.

LA VOIX ET LES TECHNIQUES VOCALES CHEZ LES ARABES

Amnon Shiloah

La voix, reflet de l'âme

«L'homme a un penchant naturel pour la voix» écrit le grand maître du soufisme Majd al-dīn al-Ghazālī (m. 1121), ajoutant dans le même ouvrage: «La voix du chanteur est un indice de la vie divine qui émane des profondeurs du mystère»[1]. Nous pensons que les deux éléments de cet énoncé se trouvent dans un rapport de cause à effet. L'homme a un penchant naturel pour la voix parce qu'elle reflète les mystères de l'âme humaine qui, elle-même, représente les choses divines auxquelles elle appartient[2]. D'où cette autre idée courante qui compare la voix au souffle de la vie. La voix met donc l'homme en vibration avec le divin et l'univers et, comme moyen de communication sonore et verbal, lui permet d'exprimer, à travers une riche palette de timbres, les divers états de son âme et les subtilités de son être. A l'intervention de la parole, elle superpose avec ses modulations des surcharges affectives et psychiques au message purement linguistique.

L'importance de la voix et de ses vertus expressives est un sujet de prédilection de la littérature musicale arabe. Les observations et analyses qui lui ont été consacrées embrassent tous les phénomènes qui s'y rattachent, à savoir de l'émission de sons non articulés au chant sophistiqué, en passant par le parler ordinaire. Cette vue globalisante est soulignée par l'usage du même mot *ṣawt* pour désigner le bruit, le son, la voix, le phonème (en linguistique) et, par extension, un chant donné. Dans la gamme des produits de la voix, le chant alliant l'expression poétique et musicale se trouve placé au sommet de la hiérarchie et devient dans le domaine de l'art le symbole de la musique parfaite. Par conséquent, la musique savante reçoit la désignation de *ghinā'* (chant), réservant le terme emprunté au Grecs, *mūsīqī*, essentiellement à la science musicale, qui était elle-même considérée comme un apport étranger[3].

---

[1] Majd al-dīn, grande autorité soufie, est le frère du célèbre penseur et théologien abū Ḥāmid al-Ghazālī (m. 1111). Les paroles citées ont été glanées dans son ouvrage *Bawāriq al-ilmā'*... (cf. J. Robson 1938: 122, 158).

[2] Défendue par les mystiques, cette doctrine réclame une existence divine préalable pour l'âme; elle est contestée par les théologiens de l'orthodoxie soutenant que l'âme naît avec le corps.

[3] Dans les classifications des sciences médiévales, les Arabes distinguaient les sciences indigènes arabes (exégèse coranique, science de la Tradition, jurisprudence, théologie, grammaire, lexicographie, rhétorique et littérature) des sciences étrangères (philosophie, géométrie, astronomie, musique, médecine, magie et alchimie).

En vertu de cette conception, la voix se trouve placée, dans la théorie, au centre de l'évolution musicale. Formulée par le célèbre philosophe et théoricien de la musique al-Fārābī (m. 950), cette théorie fait l'objet d'un exposé magistral figurant dans le premier discours de son traité monumental, *Kitāb al-mūsīqī al-kabīr* «Grand livre sur la musique»[4]. Après une définition de la musique et de sa répartition en musique théorique et pratique, al-Fārābī présente une théorie de caractère rationnel sur l'origine de la musique et les diverses étapes de son évolution. Au premier stade de cette évolution, l'homme et l'animal emploient de la même façon leur voix et des sons spéciaux pour exprimer leur joie et leur douleur. La grande coupure apparaît quand l'homme commence à recourir à la parole; il ne se fie plus alors à son instinct qui, auparavant, lui permettait d'émettre des sons inarticulés pour s'exprimer. Avec l'aide de la raison dont il est doué, il a pu observer et analyser les rapports qui existent entre les sons spéciaux et les états d'âme, l'amenant à distinguer trois espèces de modulations: «Celles qui procurent du plaisir; celles qui provoquent des passions et celles qui donnent plus de portée aux paroles». La dernière catégorie le pousse à une réflexion encore plus subtile, à savoir que la conjugaison des expressions poétique et musicale est de nature à rehausser l'art musical à son plus haut degré. Quant à l'instrument de musique, il n'apparaît, selon al-Fārābī, qu'au terme de la dite évolution; et même alors, en qualité d'accompagnateur seulement: «Les notes engendrées par tous les instruments sont de qualité inférieure, si on les compare à celles de la voix. Elles ne peuvent donc servir qu'à enrichir la sonorité du chant, à l'amplifier, à l'embellir, à l'accompagner...»

Ce bref résumé de la théorie d'al-Fārābī dégage et souligne la prédominance du concept de *ghinā'* (chant) comme symbole de la musique la plus parfaite: la musique savante. Le *ghinā'* exprime donc l'union idéale des moyens de l'expression poétique et de l'expression musicale, qui est contrôlée et définie par des normes déterminées. Il appartient à l'artiste digne de ce nom de retrouver l'équilibre souhaitable entre les deux expressions, entre les idées et la forme.

Le concept de *ghinā'* que nous venons d'évoquer est exclusivement réservé à la musique savante; il ne s'applique donc pas aux genres religieux et populaires où l'idée de la prééminence du texte est exprimée par l'emploi du verbe «dire» à la place de «chanter». L'historien philosophe et sociologue arabe Ibn Khaldūn (m. 1406) va jusqu'à placer une limite nette entre deux formes d'expression[5]. La première est qualifiée par lui de simple et instinctive; elle est à la portée de tous ceux qui possèdent un talent naturel mais sans aucune éduca-

---

[4] Ce traité a été traduit en français par R. d'Erlanger et fait partie des volumes 1 et 2 de son ouvrage *La musique arabe* (1930-1959). Le texte arabe a été édité par Ghaṭṭas et Hefni (1967).

[5] Cette théorie figure dans le chapitre sur la musique de son *Muqaddima* («Prolégomènes au métier de l'historien»). Cette œuvre est présentée comme une encyclopédie synthétique des connaissances méthodologiques et culturelles nécessaires à l'historien pour qu'il puisse faire vraiment œuvre scientifique. Il en existe une traduction française par de Slane (1863-68) et une en anglais par F. Rosenthal (1958).

tion musicale. L'exemple avancé pour illustrer cette catégorie est celui des lecteurs du Coran qui arrivent « à moduler leur voix comme si elle était une flûte; ils provoquent ainsi de l'émotion à travers l'harmonie qui résulte de leur mode d'expression ». La deuxième forme d'expression se distingue par sa sophistication, qui est déterminée par les règles bien définies de l'art. Celles-ci exigent du musicien, en plus du talent naturel, des connaissances théoriques et une bonne maîtrise de tout ce qui concerne les fondements de l'art.

Les divergences idéologiques

Pour compléter ce tour d'horizon rapide, il convient de mentionner quelques divergences d'opinions qui opposaient les partisans du *ghinā'* à ses adversaires, qui appartiennent surtout à la classe des juristes et théologiens. Ces derniers s'attaquaient essentiellement au caractère distrayant et frivole du *ghinā'*, ainsi qu'à son effet subversif sur l'âme des croyants. La doctrine du formidable effet de la musique vanté dans la littérature fait référence à un autre concept prédominant, le *ṭarab*. A l'origine, le *ṭarab* signifie « s'extasier » devant la musique et la poésie quand celle-ci est récitée; dans son sens large, il assigne toute une gamme de réactions émotives allant de la douce délectation jusqu'à l'extase et même à un choc violent susceptible de causer la mort de l'auditeur (*cf.* Shiloah 1972: 13). Considérant cette sensibilité devant le charme de la musique comme incompatible avec la foi, les opposants mettent tout en œuvre pour combattre ce qui envahissait alors bien des cœurs.

Les sources légales, théologiques et mystiques[6], dans le cadre des débats relatifs à la musique, emploient le terme *samā'* (litt. « audition »). Le *samā'*, dans son sens le plus large, comprend les phénomènes sonores et gestuels, à savoir la récitation poétique à caractère mélodieux, la cantillation du Coran et l'appel à la prière, les hymnes métriques et, dans le contexte mystique de certaines confréries, l'intervention instrumentale et la danse. Pour contrecarrer les critiques acerbes formulées à l'égard de ces mystiques épris de musique, leurs défenseurs soutiennent que leur manière n'a rien à voir avec le *ghinā'* et le *ṭarab* et qu'elle ne doit aucunement être assimilée à la nature du *lahw* (distraction). Toutefois, parmi les mystiques qui assignaient à la voix et à la musique une origine divine, se trouvaient à l'occasion des attitudes non conformistes qui ouvraient la porte à l'infiltration de la musique savante dans le domaine du sacré[7]. Inutile d'insister sur le fait que de telles attitudes accroissaient l'intran-

---

[6] Le lecteur intéressé en trouvera un bon nombre de références dans Shiloah (1979).

[7] Ceci est particulièrement vrai dans les pratiques de la confrérie des Mevlevis, connue en Europe sous le nom des derviches tourneurs. Elle fut fondée par le poète et philosophe Djalāl al-dīn al-Rūmī (m. 1273). Leur cérémonie appelée *Mukabele* est étudiée dans Molé (1963) et Ritter (1955). Pour une vision globale de la musique et de l'extase chez les mystiques, voir During (1988).

sigeance des docteurs et des théologiens extrémistes. Pourtant il y a une forme d'expression qui a été acceptée par presque tout le monde: celle où les idées et leur contenu prédominent sur le musical, c'est-à-dire la cantillation ou la psalmodie, qui embellit la lecture des textes coraniques et l'appel à la prière. Celle-ci serait, dans le même ordre d'idée, caractéristique de la récitation mélodieuse de la poésie classique arabe avant l'avènement de l'Islam. En effet, cette poésie était orale et prenait toute son envergure dans la récitation publique. Était-elle vraiment chantée? Elle le fut assurément en partie; le revêtement mélodique devait être rudimentaire, ce qui la rapprochait des caractères essentiels de la cantillation. Mais même récitée, comme on peut encore le constater de nos jours, ce mode d'expression comporte un caractère chantant prononcé qui semble être spontané dans la langue arabe aux dires de l'éminent orientaliste Louis Massignon. Dans un bref article intitulé «Voyelles sémitiques et sémantique musicale» (1961: I, 79-83), celui-ci explique comment les voyelles, qui sont fondamentalement distinctes des consonnes, personnalisent et vivifient le squelette muet de ces dernières. La triple vocalisation *ou*, *a*, *i* est selon l'auteur, «la base de la grammaire arabe et la base de la sémantique musicale sémitique». Il dit plus loin: «La psalmodie, cet infra-chant qui, ailleurs, n'est pas lié à un phénomène grammatical déterminé, naît en sémitique avec la nunnation arabe. La nunnation a déterminé la psalmodie nasalisée, sorte d'accentuation émotive provoquant l'attention». Cet esprit qui, comme on le verra, a conféré une ampleur particulière à la lecture solennelle du Coran, animait aussi la récitation mélodieuse de la poésie anté-islamique; la métrique quantitative caractérisant cette poésie ne semble pas avoir entravé l'expression musicale.

Dans une étude récente sur l'expression poétique d'Homère, Haiim Rosen, cherchant à mieux apprécier l'art homérique en tant que poésie orale, souligne que dans cette poésie orale basée sur une métrique quantitative, il y aurait eu des compromis dans les accentuations dues à la mise en relief phonique, à l'emphase et à l'intensité. Il conclut en disant: «C'est uniquement en saisissant correctement et de manière adéquate les moyens de l'expression poétique qu'on aboutit à apprécier avec justesse l'art du poète et surtout l'équilibre qui règne entre les deux fondements de la poésie: d'un côté les idées, les valeurs émotionnelles, les images et les associations suscitées, de l'autre la musique et le rythme» (1989: 274).

Définitions et terminologie

L'affinité qui, dans l'expression verbale rehaussée, allie la rhétorique, la psalmodie et le chant, se dégage dans la terminologie, notamment dans les sens dérivés de la racine *gny* (chanter, et aussi prolonger la voix dans la psalmodie, enrichir, s'enrichir et se passer de), et de la racine *lḥn* dont dérive *laḥn* (mélo-

Wasla d'Alep, Syrie: Sabri Mudallal et son ensemble. Photo: Alan Humerose, 1988.

die, rythme et mode), signifie aussi psalmodier de façon agréable à l'oreille de l'auditeur, élucider une parole et en faire ressortir le sens, voire même commettre des fautes dans la lecture[8]. Dans un traité relativement tardif (XV^e^ s.), *Le commentaire anonyme sur kitāb al-adwār* (Livre des cycles) du célèbre théoricien Ṣafī al-dīn (m. 1294), l'auteur anonyme écrit dans sa définition de la musique: «Le mot musique (*mūsīqī*) est grec; il a pour sens les mélodies (*alḥān*). Quant au terme *laḥn* (sg. de *alḥān*), la lexicologie arabe lui donne le sens de *lecture qui donne des émotions*. Ainsi, quand quelqu'un lit sous l'empire d'une émotion, on dit qu'un tel *laḥḥana*, ou encore *gharrada* dans sa lecture. [...] Le *taghrīd* (nom d'action de *gharrada*) est l'émotion dans le son» (Erlanger 1930-59, III: 190). Un autre auteur, encore plus tardif, l'encyclopédiste Hadjdjī Khalīfa (m. 1657), se voit amené à inclure dans sa définition de la musique la rhétorique, ou l'art des orateurs, ainsi que la cantillation (Shiloah 1979).

Ce trait d'union terminologique n'est pas une pure spéculation lexicographique; il est essentiel pour une approche conceptuelle. Il se manifeste dans les premiers siècles de l'Islam dans les rapports étroits entre rhétorique, expression poétique, prosodie, cantillation et musique savante. Dans tout cela la transmission verbale, précise et soutenue par la richesse des émissions vocales,

---

[8] Ce dernier sens est probablement à l'origine de la forme de poésie dialectale maghrébine, le *malḥūn*. Dans la nouvelle édition de l'*Encyclopédie de l'Islam* il est dit que le terme vient de «*laḥana* pris dans le sens de "s'écarter de la norme linguistique", en l'occurence de l'arabe littéraire».

joue le rôle de pivot. La survie de cette approche, plusieurs siècles après l'avènement de l'Islam, prouve sa validité.

A l'époque de la formation de la nouvelle civilisation, on voit apparaître chez les conquérants musulmans un sentiment d'attachement au passé, à ce qu'on porte en soi et qu'on veut préserver; ce sentiment serait à l'origine du processus de l'arabisation comme objet de l'unification culturelle. Le souci de pureté linguistique qui prédomine dans ce processus conduit à l'étroite dépendance entre la lecture du Coran, l'interprétation du chant d'art et les origines de la grammaire arabe.

Concepts esthétiques

Un thème favori qu'on rencontre fréquemment dans les ouvrages littéraires du passé est celui d'énoncer les mérites et les caractères distinctifs des divers peuples connus en se référant à leur musique. Un des plus célèbres littérateurs, l'auteur prolifique al-Djāḥiẓ (m. 868), écrit dans l'un de ses nombreux passages sur la musique: «Les Persans faisaient du chant une branche des belles-lettres (*adab*) et les Grecs l'assimilaient à la philosophie, quant aux Arabes, ils distinguaient poésie, rhétorique et éloquence» (Shiloah 1979: 91-2). Cette constatation souligne indirectement l'apport arabe à la nouvelle musique, dans laquelle l'expression poétique prête son concours à l'expression musicale. Cette façon de voir figure avec plus de précision sept siècles plus tard dans le commentaire anonyme du *Livre des cycles* de Ṣafī al-dīn. Dans sa définition de la musique, le commentateur anonyme écrit: «Le but de l'art musical est d'aider à atteindre celui de l'art poétique». Pour bien préciser qu'il ne s'agit pas là simplement d'une prolongation du sens du texte, l'auteur propose une clarification vers la fin du traité. Sous le titre «De la composition des mélodies» (Erlanger 1930-59, III: 519 et 539), il inclut un long exposé sur les principes de base de tous les modes d'intervention vocale. Bien que certaines idées ne fassent que résumer des propos tenus par d'autres auteurs, l'ensemble de l'exposé, avec son enchaînement systématique, est tout à fait remarquable. L'auteur distingue d'abord deux espèces de musique vocale: l'une est à rythme et forme musicale libres; elle concerne la cantillation, les adresses oratoires et la déclamation des poésies. L'autre est conçue dans une forme mélodique et rythmique déterminée. Une deuxième distinction générale fait appel à la dichotomie quantité-qualité. Par quantité, il désigne les valeurs mesurables de l'acuité et de la gravité des notes qui sont d'ailleurs communes à l'instrument et à la voix. La voix, de son côté, se distingue par des qualités propres aux notes qu'elle émet. Là, l'auteur s'emploie à énumérer un grand nombre de timbres qui sont les produits des émissions vocales et des sons spéciaux qui dénotent des états d'âme. Parmi ces qualités figurent celles qui déterminent les phonèmes. Comme ceux-ci sont produits par des parties spéciales des organes vocaux, il s'ensuit une présentation détaillée de phonétique musicale. Enfin,

l'auteur passe aux notions de base de la prosodie et de la métrique, auxquelles d'ailleurs recourent tous les théoriciens de la musique pour expliquer les fondements de la composition et des formules rythmiques. Et pour conclure, l'auteur dit: «L'art musical consiste à adapter des paroles aux mélodies et des mélodies aux paroles de telle façon que les phonèmes qui composent les paroles deviennent des qualités distinctives par rapport aux notes des mélodies».

En suivant cette même démarche, nous pouvons admettre que le chant d'art, en dépit de son éloignement de la zone où le musical se trouve assujetti au verbe et à ses inflexions, demeure toujours sous son égide idéale et continue à manifester son attachement aux conceptions de base des formes et principes de la récitation mélodieuse et de la cantillation.

La cantillation

La cantillation, dont le but principal est de régler la restitution exacte des textes sacrés, a fait l'objet d'études minutieuses dès le début de l'Islam. Vu son importance capitale, sa systématisation prend rapidement une ampleur considérable englobant l'analyse détaillée des phénomènes phonétiques, des timbres et des types de voix désirables. La codification de ses normes visait avant tout à assurer la bonne diction et à prévenir les déviations dangereuses dans la récitation. Toutefois il ne serait pas hasardeux d'admettre que ses normes exerçaient une influence remarquable sur la musique savante, surtout si on pense au processus d'arabisation mentionné plus haut.

Comme appui à l'étude de la cantillation, les auteurs recourent au verset coranique: «Psalmodie le Coran avec soin» (S. LXXXIII, 4). Cette prescription conduisit à l'établissement du *tadjwīd* comme branche des sciences coraniques. Le *tadjwīd* (la parure de la récitation) est un système consacré à la voix et à ses émissions, ainsi qu'à l'art de psalmodier selon les règles et les lois de la phonétique. Quant au revêtement mélodique, suivant les sources, il aurait été inspiré des airs simples qui accompagnaient les chants de chameliers, le *ḥidā'* et le *rakbānī*. Le *ḥidā'* est considéré comme la première forme du chant arabe préislamique (Farmer 1929). Une tradition (*ḥadīth*)[9] rapporte à cet effet que le Prophète recommanda de lire le Coran avec des mélodies arabes de la région de Najd en Arabie et non pas avec celles des mécréants, des Juifs et des Chrétiens. L'auteur de l'importante Encyclopédie des sciences coraniques, al-Suyūṭī (m. 911), mentionne une autre tradition qui indique exactement le texte du chant dont l'air fut emprunté pour la psalmodie. Ce même auteur cite une autre tradition ayant trait à une caractéristique majeure de la récitation: la

[9] *Ḥadīth* (récit, propos) est employé, selon l'*Encyclopédie de l'Islam*, pour désigner la Tradition rapportant les actes et les paroles du Prophète, ou son approbation tacite de paroles ou d'actes effectués en sa présence.

pause. Abu'l Faḍl al-Rāzī fut, dit-il, le premier à avoir attiré l'attention sur la question de la pause, tout en s'inspirant des lois de la prosodie. Enfin, il convient de signaler que le genre *ḥidā'*, le chant du chamelier qui aurait inspiré la psalmodie à ses débuts, était d'un caractère plaintif et que, selon les témoignages anciens, il se confondait avec la lamentation. Or, un caractère plaintif était recommandé pour la psalmodie.

Nous supposons que cette espèce de réévaluation était guidée par des besoins culturels innés, mais l'on est en bon droit de se demander s'il n'y avait pas aussi un aspect de compromis avec les coutumes que l'on transformait pour les besoins de la cause. Le témoignage suivant d'Ibn al-'Arabī (m. 844-6) semble confirmer cette possibilité: «Le Prophète voulut que le Coran devint leur passion exclusive en remplacement du *rakbānī* (un genre de chants de chameliers) qu'ils avaient coutume de chanter»[10]. Quoiqu'il en soit, la reconversion ne fait en fin de compte qu'accentuer les valeurs intrinsèques et encourager leur survie.

Échelle de timbres et de qualités vocaliques

L'art du *tadjwīd* comprend deux constituants: le premier, d'ordre phonétique, est dénommé *taḥqīq*, c'est-à-dire l'établissement avec précision de chaque consonne en lui donnant sa pleine valeur et tout ce qu'elle comporte pour être bien prononcée; le second est le *tartīl* qui concerne les règles de la récitation, son mouvement, la force et l'emphase marquées par la voix et les pauses. Deux vers tirés d'un des nombreux poèmes didactiques illustrent ces conditions:

> «Une consonne a une valeur propre: respecte sa mesure et ne détériore pas sa nature.
> Ne pense pas que le *tadjwīd* est une prolongation sans limites ou bien celle appliquée à ce qui ne se prête pas à être étendu.»

Quant à la partie phonétique de la science du *tadjwīd*, elle procède d'une analyse minutieuse de la formation des diverses consonnes dans les organes de l'appareil phonatoire (poumons, pharynx, fosses nasales, luette, langue, lèvres) afin de dégager ainsi les qualités et les nuances vocales correspondantes que le lecteur avisé doit s'employer à produire avec précision. Signalons à cet effet que les vingt-quatre lettres de l'alphabet arabe sont réparties en classes phonétiques, à savoir les gutturales, les labiales, les nasales, etc. A cela s'ajoutent deux facteurs: le degré d'aperture de la bouche qui permet de distinguer parmi les consonnes occlusives, spirantes, liquides, etc., et le mode d'articula-

---

[10] Il s'agit d'une tradition figurant dans le recueil de Bukharī, qui fait autorité; elle est citée dans Talbi (1958), où celui-ci fait grand cas du recours à la musique savante dans la récitation du Livre saint.

tion qui permet de classer les consonnes en sonores, emphatiques, sourdes, géminées, etc. Chaque son acquiert ainsi une qualité propre dénotant d'une part le caractère technique de son émission et, d'autre part, les nuances phonétiques influençant l'impression auditive lors de la prononciation. Cette dernière doit être assurée sans difficulté ni exagération. Elle est qualifiée soit de *tafkhīm*, prononciation pleine, grasse ou grave; soit de *tarqīq*, prononciation fine et aiguë. D'autres qualités se nomment: *tafashshī*, étalement du souffle dans l'articulation du *sh*; *idghām*, assimilation, et *ghunna*, nasalisation, qui joue un grand rôle dans la lecture. Ainsi, tous les phénomènes phonétiques sont désignés par des termes appropriés et sont scrupuleusement analysés dans les traités du *tadjwīd*, souvent aussi en rapport avec le chant d'art.

Ainsi qu'il l'a été mentionné auparavant, les consonnes arabes sont imprononçables, inertes; ce sont les voyelles, considérées comme mouvement (*ḥarakah*), qui les vivifient, les personnalisent, d'où l'importance capitale de leur présence conjointe à celle des consonnes dans l'émission du son. La science du *tadjwīd* considère en l'occurence le traitement et la nature des trois voyelles fondamentales sous différents aspects, notamment celui de l'*imālah*, inclinaison de la voyelle a vers le son *i*, ou encore celui de la durée de l'émission. Or, la durée des voyelles est conditionnée par les consonnes qu'elles mettent en mouvement, la fonction du mot dans la phrase et sa place dans le verset.

Le *tartīl*, qui est le second objectif du *tadjwīd* suivant la définition généralement acceptée, touche à la restitution globale du texte sous une forme compréhensible et susceptible de toucher les fidèles. L'agencement du texte avec les pauses et les arrêts adéquats, ou l'alternance correcte de l'écoulement rythmique et des repos, assurée par un contrôle rigoureux du souffle, est considérée comme la condition fondamentale de la cantillation. En effet, c'est d'elle que dépend la transmission du message contenu dans le texte, car s'arrêter à un endroit inadéquat de la phrase risque de conduire à une interprétation entachée d'hérésie. Ainsi, en observant les règles établies, le lecteur devient en quelque sorte l'interprète et le porte-parole de la version officielle. Les cinq règles essentielles de la récitation, qui soulignent aussi sa dimension musicale, sont: l'*istirsāl*, la prolongation du son sans laisser tomber la voix; le *tarkhīm*, l'adoucissement du son sans perdre l'intonation; le *tafkhīm*, l'amplification du son; le *taqdīr al-anfās*, le contrôle de la respiration; et le *tadjrīd*, la transition maîtrisée d'un son fort à un son faible et vice-versa.

Enfin, les auteurs du *tadjwīd* incluent dans leur exploration un examen approfondi sur les qualités des voix recommandées pour la cantillation. Parmi plus de trente variétés de voix répertoriées, seules onze sont retenues, car les autres ne sont pas jugées compatibles avec la cantillation. Il convient de signaler que les types de voix recommandés pour la lecture du Coran, ainsi que leurs désignations respectives font partie de la nomenclature complète que présentent et analysent les théoriciens de la musique savante. Ceci est vrai dans une large mesure pour une grande partie des autres caractéristiques du *tadjwīd*. Nous reviendrons sur la question des types de voix en parlant de la musique savante.

La belle voix [11]

La notion de belle voix et sa définition apparaissent fréquemment dans la littérature relative tant à la cantillation qu'à la musique savante. Son évocation dans le contexte religieux est souvent accompagné de modèles dénotant parfois un caractère apologétique. Ainsi, pour vanter le grand pouvoir expressif de la belle voix, l'on cite l'exemple de l'ange Serafil [12] et celui du roi David.[13] Une tradition répétée assure que l'ange Serafil a la plus belle voix que Dieu ait créée. Quand il chante, tous les habitants du Ciel arrêtent leur prière et leurs louanges, les arbres bourgeonnent, les oiseaux et les Houris (femmes paradisiaques qui se distinguent par leur voix superbe),[14] mûs par l'inspiration, se mettent à entonner des hymnes qui font les délices de tous ceux qui s'étaient abstenus du plaisir musical dans ce bas monde. Quant à David, le pouvoir qu'on lui attribuait de psalmodier avec la plus belle des voix fut à l'origine d'une tradition qui raconte que Mahomet, pour exprimer son exaltation devant la belle voix d'abū Mūsā al-Ash'arī, dit: «Tu as reçu un des *mizmār* qui appartenaient à David».[15] *Mizmār* signifie ordinairement un instrument à anche, mais, dans ce cas, ce terme correspondrait à mon avis à *mazmūr* (*mizmor* en hébreu) qui veut dire psaume, impliquant la belle psalmodie de David. Par ailleurs, on attribue à la belle voix de David un pouvoir affectif extraordinaire, un charme irrésistible sur les oiseaux, les fauves et les êtres surnaturels, au point que la proximité de cette psalmodie fait tomber de nombreuses victimes. Enfin, il est dit que sa voix retentira le jour de la résurrection.

L'insistance sur cette notion de belle voix dans les sources les plus diverses nous conduit à la question de savoir en quoi consiste la beauté de la voix; y a-t-il des critères précis qui la distinguent? Disons-le tout de suite, dans le contexte religieux, la notion de beauté n'est jamais assimilée à une quelconque catégorie esthétique; on la considère uniquement sous l'angle de son expressivité éthique, destinée à donner l'ampleur nécessaire à la récitation des textes sacrés, et comme moyen de rendre le message plus touchant. Il n'en va pas de même dans le contexte de la musique savante où la belle voix est appelée à séduire, à charmer.

Dans un traité d'al-Djāḥiẓ sur les esclaves-chanteuses, qui est la première œuvre en prose à traiter de l'amour sous la forme d'un essai, il y a trois sens

---

[11] L'adjectif *al-ḥasan* signifie beau, bon et bien.

[12] Serafil, ou Israfil, est l'ange de la résurrection, dont l'attribut est la trompette.

[13] David fait l'objet d'un certain nombre de passages coraniques où ses qualités sont vantées. Les commentateurs du Coran et les historiens des prophètes le dépeignent comme prophète et insistent sur son habileté à psalmodier.

[14] Les Houris sont, d'après le Coran: «aux regards modestes, aux yeux grands et beaux que ni homme, ni démon n'aura touchées avant eux» (LV 72-74).

[15] Abū Mūsa al-Ash'arī était compagnon du Prophète et l'un de ses principaux lieutenants.

Ahmed Slassi, chanteur populaire. Ksar-el-Kebir, Maroc, 1970. Photo: Jean-Claude Brutsch, 1970.

qui sont associés comme le dit R. Sicard (1987) «pour la vue, la contemplation d'une belle et appétissante esclave, car l'habileté [professionnelle] et la beauté se rencontrent rarement pour le plaisir des amateurs; pour l'ouïe... la joie procurée par la musique, pour le toucher, le désir sexuel et l'envie du *bāh* (coït)...». Des variations sur cette espèce d'association sont multiples dans les écrits appropriés. Six siècles après al-Djāḥiẓ, le poète ottoman Muḥyī al-dīn ibn al Khaṭīb (m. 1533) écrit que le chanteur doit remplir trois conditions pour être digne de sa profession: avoir un beau visage, une taille élancée et une expression douce. Et il ajoute que, si le chanteur est laid, il fera mieux de se cacher en chantant pour que sa laideur ne fasse pas ombrage aux délices de sa voix. Et pour conclure, il paraphrase al-Djāḥiẓ disant: «Quelle différence y a-t-il entre chant émis par une bouche qui te donne envie de l'embrasser et un chant entonné par une bouche qui t'inspire de détourner le regard?»[16].

[16] Ce passage figure dans la *rawḍa* 31 de l'Anthologie littéraire intitulée *Rawḍat al-akhyār*....

Classification et classement des voix

En traitant de la voix et de ses qualités, on retrouve chez les théoriciens et musicographes le même souci de minutie et de recherche de nuances. Là aussi, on associe les phénomènes sonores à la phonétique, à la grammaire et aux diverses particularités de la langue arabe.

Pour illustrer notre propos, voici un exemple qui se distingue par des traits particuliers. Il s'agit de *La perfection des connaissances musicales* dont l'auteur, al-Ḥasan al-Kātib, semble avoir vécu au XI[e] siècle (cf. Shiloah 1972). Ce traité appartient à une catégorie spéciale d'écrits; il combine, selon la définition de son auteur, la théorie et la pratique musicales de l'époque. Il touche en effet à des problèmes concrets qui sont remarquablement analysés par un observateur qui semble avoir été un éducateur. Un coup d'œil rapide sur les quarante-trois chapitres composant ce traité nous montre d'emblée les affinités entre musique, phonétique, rhétorique, poésie et prosodie, sur lesquelles nous avons insisté dans cet article. Parmi les sujets traités séparément, fixons notre attention sur deux chapitres: le XXIII, qui traite des articulations et des données phonétiques, et le XXXV, qui expose les caractéristiques des voix.

Le premier suit de très près l'enseignement du *tadjwīd* énumérant quarante-sept sons préférentiels désignés par des dénominations propres. Une partie d'entre eux couvrent des phénomènes phonétiques, des articulations et des nuances vocaliques, les autres se réfèrent à des notions de hauteur, d'intensité, de puissance et de couleurs, leur assignant des expressions particulières. La parenté avec l'art du *tadjwīd* est surtout évidente dans la partie qui concerne la formation des lettres, leur articulation et leur prononciation exacte; nous y retrouvons le même développement, la même terminologie. Par ailleurs, une bonne partie de la nomenclature a trait à des faits d'ordre psychophysiologique correspondant à des moyens susceptibles de créer des émotions et de doter l'interprètation musicale d'un surplus d'expressivité. Les termes qui se rapportent à la hauteur et à la durée sont par exemple: le *sadjāḥ* qui désigne le son grave d'une octave et le *ṣiyāḥ*, sa réplique à l'aigu. A cela, il convient d'ajouter l'important procédé d'octaviation, considéré comme un facteur d'embellissement par excellence; le choix de l'ambitus en fonction des possibilités de la voix du chanteur, et le *tadrīdj* (gradation), l'évolution graduelle du grave à l'aigu et vice versa en observant l'homogénéité de timbre. La durée est impliquée dans un terme comme *al-tamaṭṭī*, action de prolonger un son avec le souffle aussi longtemps qu'il est possible.

Quant aux sons expressifs spéciaux, il nous semble bon d'en mentionner une douzaine, vu leur importance dans le système. Les termes seront suivis d'un bref commentaire. *Ṣarkhah*, son aigu, tenu et unique; *dadjarah*, son d'angoisse; *nazhah*, soupir d'élan; *istighāthah*, cri plaintif qui fait penser à l'appel au secours; *ta'awwuh*, l'interjection «ah!» qui traduit un soupir d'angoisse; *qahqahah*, son rappelant l'éclat de rire; *hazzah*, tremblement; *tanahhud*, une ou plusieurs notes suivies d'un soupir manifeste à la manière d'un sanglot; *ṣahīl*, notes émises graduellement à la manière du hennissement d'un

cheval; *hamzah*, son de poitrine (occlusion glottale); *zakhmah*, resserrement; *takahhun*, sons accompagnés d'un bourdonnement de gorge.

Cette riche palette de timbres, je dirais cette rhétorique sonore et musicale, est probablement à l'origine de la multiplicité de types de voix que les auteurs arabes distinguent dans leurs écrits. Parmi les quelque trente variétés de voix connues, seules onze ont été retenues comme souhaitables pour la psalmodie; elles font d'ailleurs toutes partie des qualités énumérées dans le chapitre XXXV d'al-Ḥasan al-Kātib. Il est intéressant de signaler à ce propos qu'une liste plus ou moins analogue à celle d'al-Ḥasan figure chez un auteur égyptien du XX[e] siècle: Kamil al-Khulay (cf. Rouanet 1922). Est-il possible d'en conclure que la conception dont nous traitons aurait survécu aux vicissitudes du temps? Je pense qu'au début de notre siècle, ceci aurait pu être vrai.

Les qualifications des voix proposées par les deux auteurs précités sont: affligée; vacillante; ronde comme un bassin; complaisante; sonore/claire; puissante; rugueuse/dure; douce/lisse/légère; pure/homogène; excessive/surabondante; claquante; retentissante/métallique; criarde/perçante; tremblante; nasillarde; tendre/humide; étouffée; moelleuse; obscure/sombre; menue/délicate; réverbérante; suffoquée; flasque/nonchalante; agitée/perturbée; brisée/saccadée; rauque.

Dans cette avalanche de qualificatifs propres à nous émerveiller, il n'est pas question de classement de voix par hauteur; la classification concerne exclusivement le timbre, la puissance, l'éclat, l'épaisseur et le volume. En examinant de près la nomenclature et les témoignages, on pourrait relever une préférence générale pour les voix aiguës affectées, légèrement rauques et nasillardes.

Cette richesse de nuances et de qualités vocales souligne aussi la faculté de la voix humaine d'aboutir dans sa haute subtilité au degré lui permettant de jouer le rôle de porteuse et génératrice d'émotions qui se précisent et s'intensifient avec le concours de la parole. Mais la voix, indépendamment du rôle important qui lui est assigné dans l'interprétation musicale pure, possède un caractère expressif en soi.

C'est ainsi que le théologien al-Ghazālī (m. 1111) explique l'hostilité des juristes à l'égard du chant de la femme, car, dit-il, l'interdiction n'a pas été motivée par la musique mais par la voix; en effet, la voix féminine est séduisante même en causant[17].

---

[17] Cet énoncé figure dans le chapitre sur les lois du *samā'* qui est le huitième livre du deuxième «quart» de son *Iḥyā 'ulūm al-dīn* («Revification des sciences de la religion»). A ce propos, il convient de signaler un approche semblable dans le Judaïsme, qui s'appuie sur le dicton talmudique *Qol be-'ishshah 'erva*: «la voix de la femme est impudicité» ou «femme chantant en public commet un acte impudique».

Le traitement de la voix

Pour le bon maintien de sa voix, le chanteur est tenu d'en prendre soin quotidiennement. Cet aspect des choses fait l'objet d'un chapitre particulier du même al-Hasan. Il s'agit des recommandations pratiques concernant surtout le régime alimentaire à observer. A ce propos, notre auteur conseille l'absorption d'eau chaude ou d'huile d'amandes à jeun, ou quand on a faim. Il recommande le jus de légumes, le froment tendre broyé mélangé avec du beurre et du sucre, la canne à sucre grillée, le jus de violette dilué dans de l'eau chaude, l'œuf à la coque, la consommation de prunes et la succion de la plante *djullāb* (julep).

Par ailleurs, la fréquentation de l'étuve, les exercices soutenus ainsi que la récitation modulée, sont de nature à augmenter la beauté de la voix. De plus, il est conseillé au chanteur d'éviter le surmenage de sa voix, les longues veillées, les chants à danser qui imposent des contraintes à la voix, le vent frais et le froid, et enfin les aliments acides.

La formation du chanteur et les développements de ses activités vocales

Il est bien entendu que le postulant doit avoir au départ un talent musical naturel, une belle voix, un sens inné du rythme et une faculté d'assimilation rapide. Pour mettre à l'épreuve ces dispositions, le maître demande au postulant de chanter différents genres de musique en observant l'émission des lettres et l'articulation. Ensuite, il examine sa déclamation poétique et la puissance de sa voix. Si le postulant est admissible, son entraînement comportera l'amélioration des postures musculaires, le conditionnement de l'émission vocale et de l'ouverture buccale, les modalités respiratoires et articulatoires. Ce travail a pour but d'agir sur les timbres et la modification des couleurs vocaliques pour enfin aboutir à la bonne diction et à la maîtrise dans l'émission des sons expressifs. Au niveau de l'interprétation, le maître est censé choisir pour son élève des chants qui s'adaptent le mieux à sa voix et à ses capacités artistiques; un mauvais choix risque de nuire à la voix du débutant et à son potentiel artistique. Pour former son goût, l'élève doit écouter longuement les grands artistes et observer leurs manières.

Nous possédons un témoignage célèbre rapporté par l'historien de l'Espagne musulmane al-Maqqāri (m. 1632)[18] qui décrit la méthode d'enseigne-

[18] Al-Maqqārī écrivit une longue monographie sur l'Espagne musulmane et sur le polygraphe grenadin Lisān al-dīn ibn al-Khaṭīb sous le nom de *Nafḥ al-ṭīb*.... C'est une immense compilation de renseignements historiques et littéraires (cf. Dozy et al., 1855-61 : II, 83-91; Abbas 1968: III, 122-33).

ment développée par l'illustre musicien Ziryāb[19]. Selon al-Maqqāri, « Quand Zyryāb entreprenait la formation d'un élève, il l'invitait tout d'abord à s'asseoir sur un coussin rond connu sous le nom de *miswara*, puis, si celui-ci possédait une voix forte, il lui demandait de chanter à gorge déployée; si sa voix était faible, il lui prescrivait de serrer sa taille avec un turban, car ce moyen avait le don de renforcer la voix. En effet, la colonne d'air ne se disperse pas dans ce cas en s'acheminant vers l'ouverture buccale. Si l'élève avait le défaut de tenir ses molaires rapprochées et de ne pas pouvoir ouvrir la bouche, ou s'il avait l'habitude de serrer ses dents en parlant, il le soumettait à un exercice qui consistait à introduire dans sa bouche un morceau de bois, large de trois doigts, et à l'y laisser pendant quelques nuits jusqu'à ce que ses mâchoires fussent élargies. Par ailleurs, s'il voulait mettre à l'épreuve un postulant pour savoir s'il avait ou non un talent inné pour le chant, il l'invitait à crier de toutes ses forces *ô ḥadjdjām* (ô poseur de ventouses) ou à crier *Ah!* en prolongeant sa voix. Si, en entonnant ces mots, sa voix était claire, retentissante, puissante et porteuse, sans être dépourvue de nasalité et sans souffrir d'étouffement ou de manque de souffle, il était certain que cet élève était qualifié et il acceptait de le former; sinon, il le refusait ».

Pour compléter ce tableau, il convient de dire un mot aussi sur les qualités idéales d'un bon maître enseignant. Celui-ci doit être d'âge mûr, parfait dans son art et connaissant les différentes méthodes d'enseignement de l'art musical. Il doit posséder le savoir théorique, être chevronné dans la pratique, doté d'une voix claire et belle, d'une puissance équilibrée, qui ne s'étrangle pas et qui n'est pas désagréable à entendre. Ces conditions sont d'autant plus importantes qu'il s'agit d'un enseignement oral et non systématisé qui, dans une large mesure, rend l'élève dépendant de son maître. Celui-ci, en effet, devient pour lui le principal modèle à imiter jusqu'au stade où son imagination créatrice lui permet de s'en détacher. Les étapes de cette démarche complexe peuvent se résumer ainsi: acquisition des connaissances de base et développement des qualités vocales, familiarisation avec le répertoire, mémorisation d'un grand nombre de chants de genres différents en s'exerçant à imiter leur modèle, et enfin, si le talent du postulant le permet, la mise en valeur de ses apports personnels.

L'excellence du chanteur-musicien

A la lumière de ce que nous venons d'exposer en détail, nous nous proposons de brosser, en guise de sommaire, l'image idéale du parfait chanteur-musicien. La question de savoir quelles sont les conditions qui font un bon chanteur-mu-

[19] Ziryāb, musicien bagdadien et élève du célèbre Isḥāq al-Mawṣilī (m. 850), se voit repoussé par la jalousie de son maître; il s'embarque, en 821, pour l'Andalousie sur l'invitation du calife 'Abd al-Raḥmān. A Cordoue, il devient le musicien en chef de la cour et le fondateur de l'école musicale andalouse.

sicien est souvent posée dans les sources; elle fait son apparition déjà au moment où le nouvel art commence à se cristalliser après l'avènement de l'Islam.

En synthétisant les diverses opinions, nous pouvons retenir les conditions suivantes: en dehors de dispositions musicales innées, de qualités vocales recherchées et de vertus artistiques admises et normalisées, le parfait chanteur-musicien devait se distinguer par sa vaste culture, son éloquence, son art de discourir avec compétence sur les divers domaines du savoir. Répondant à cet idéal, le parfait chanteur-musicien des premiers siècles de l'Islam arrivait à manier avec bonheur aussi bien la musique que la poésie, et grâce à ses compositions, les portes de la cour s'ouvraient au poète dont les vers avaient été mis en musique.

Un musicien qui, de l'avis de tous ses contemporains, remplissait à la perfection ces conditions, fut le célèbre Isḥāq al-Mawṣilī (m. 850). Son éducation avait été assurée par les meilleurs professeurs de lecture coranique, de grammaire, de poésie, de la science de la tradition (*ḥadīth*) et de jurisprudence. Ses connaissances lui permettaient aussi bien de tenir sa place dans une assemblée savante que de mener une conversation distrayante. Ses trente-neuf écrits sur la musique couronnent ses exploits exceptionnels; mais hélas! ils sont tous perdus[20]. Il y a là de quoi faire rêver tout musicien de valeur, quels que soient le temps et la culture auxquels il appartient.

Parmi les définitions de l'excellence du musicien qui abondent dans la littérature, nous trouvons les qualités suivantes: «Avoir de la vivacité d'esprit et de la subtilité dans l'assimilation; bien contrôler la respiration; savoir manipuler les différents genres musicaux; être capable de deviner la pensée et les souhaits de ses auditeurs en donnant satisfaction au désir de chacun tout en se mettant d'accord avec le sentiment qu'il éprouve».

Comme complément à ces idées, glanées dans les propos des grands maîtres du passé, nous aimerions citer en guise de conclusion une définition d'un grand musicien du premier siècle de l'Islam réunissant de façon condensée les aspects essentiels discutés dans cette étude.

Répondant à une question sur les qualités qui distinguent le parfait chanteur-musicien, question formulée par Mālik ibn al-Samaḥ (m. env. 136/754), Ibn Suryadj (m. 107/726) dit: «[C'est] le musicien qui enrichit les mélodies, qui a un souffle long, qui confère de la proportion aux mesures, qui donne de l'emphase à la prononciation, qui respecte les inflexions grammaticales, qui soutient les notes longues pendant toute leur durée, qui détache distinctement les notes brèves et qui, enfin, utilise correctement les différents genres rythmiques». Quand cette définition fut portée à la connaissance du musicien Ma'bad (m. 125/743), il s'exclama: «S'il y avait un Coran pour la musique, il ne saurait pas être autrement».

---

[20] La liste complète de ses écrits figure dans le catalogue des livres en langue arabe *Kitāb al-fihrist* écrit par ibn al-Nadīm (m. 995).

Bibliographie

ABBAS Ihsan (ed.)
1968 Al-Maqqārī: *Nafḥ al-ṭīb min ghuṣn al-andalus al-raṭīb*... 8 vol. Beirut.

DOZY R., DUGAT G., KREHL Ludolf et WRIGHT W.
1855-1861 *Analectes sur l'histoire et la littérature des Arabes d'Espagne, par al-Maqqārī.* Leiden: Brill.

DURING Jean
1988 *Musique et extase. L'audition spirituelle dans la tradition soufie.* Paris: Albin Michel.

ERLANGER baron Rodolphe d'
1930-1959 *La musique arabe.* 6 vol. Paris: Geuthner.

FARMER Henry-George
1929 *A history of Arabian music to the XIIIth century.* London: Luzac.

GHATTAS A. et HEFNI M. (ed.)
1967 *Kitāb al-mūsīqī al-kabīr d'al-fārābī.* Cairo.

MASSIGNON Louis
1958-1961 «Voyelles sémitiques et sémantique musicale», *in: Encyclopédie de la musique* I: 79-83. Paris: Fasquelle.

MOLÉ Marijan
1963 «La danse extatique en Islam», *in: Les danses sacrées.* Paris: Seuil. [Sources orientales 6]: pp. 145-280.

RITTER Hellmuth
1955 *Das Meer der Seele.* Leiden: Brill.

ROBSON James (ed. and trad.)
1938 *Tracts on Listening to Music. Being dhamm al-malāhī by Ibn abi'l Dunya and Bawāriq al-ilmā' by Majd al-dīn al-Ghazālī.* London.

ROSEN Haiim
1989 «Nouveaux regards sur l'expression poétique d'Homère», *Revue des études grecques* (Paris) CII, 2: 263-83.

ROSENTHAL Franz (trad.)
1958 *The Muqaddimah. An Introduction to History.* 3 vol. New York: Bollingen.

ROUANET Jules
1922 «La musique arabe», *in:* A. Lavignac *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire.* 1re partie, t. V: 2676-2812. Paris: Delagrave.

SICARD R.
1987 «L'amour dans la *risālat al-qiyān* – Essai sur les esclaves-chanteuses – de Gāḥiẓ», *Arabica* XXXIV: 326-38.

SHILOAH Amnon
1972 *La perfection des connaissances musicales.* Paris: Geuthner.
1979 *The Theory of Music in Arabic Writings.* München: Répertoire international de sources musicales.

SLANE W.M.G., baron de
1863-1868 *Les prolégomènes d'Ibn Khaldun*... Reproduction photomécanique de la première partie des tomes XIX, XX et XXI des notices et extraits des mss. de la BN, Paris.

TALBI M.
1958 «La Qirā'ah bi-l-alḥān», *Arabica* V: 183-90.G

LES TECHNIQUES DU CHANT VILLAGEOIS DANS LES ALPES DINARIQUES (YOUGOSLAVIE)*

Ankica Petrović

Tenter d'expliquer scientifiquement les techniques vocales au sein d'une culture, puis d'une période à l'intérieur de celle-ci est une tâche complexe. Si la théorie ethnomusicologique n'offre guère de points de repère à ce sujet, pas plus que les études monographiques d'ailleurs, cela ne veut pas dire pour autant que cet aspect de la pratique musicale soit dépourvu de signification. Au contraire, l'étude des techniques vocales et de leur application à des répertoires, des formes et des fonctions culturellement déterminés contribue largement à notre connaissance des styles musicaux et de leurs composantes.

Le manque d'intérêt que les chercheurs ont manifesté à l'égard des techniques vocales et de leur rôle dans la formation du style musical s'explique peut-être par la rareté des transcriptions, due à l'absence de signes correspondants dans notre système conventionnel de notation qui ne valorise qu'une seule forme culturelle et se borne à en restituter la pratique musicale, prétendument supérieure. Dans les limites de cette pratique même, seuls certains caractères stylistiques ont été relevés: rythme, hauteur, mélodie, interdépendance polyphonique et dynamique. En revanche, d'autres éléments techniques qui ne contribuent pas moins au style, sont considérés comme allant de soi. Ainsi, la technique du bel canto est à tel point répandue chez nous qu'on ne se donne pas la peine de l'indiquer à l'aide de signes spécifiques. Si l'exécution du bel canto n'atteint son expressivité caractéristique qu'au moyen d'une technique vocale appropriée, on ne peut pas toujours être sûr que les modes d'exécution actuels correspondent réellement, du point de vue technique, à ceux pratiqués au temps de Bellini et de Donizetti. La même incertitude règne au sujet de l'authenticité des techniques vocales comme à celui des styles instrumentaux de la musique classique européenne. Par exemple, les interprétations contemporaines des sonates de Beethoven se rapprochent-elles de l'« idéal » que représente l'interprétation originelle à l'époque du compositeur?

Le problème se complique lorsqu'on se tourne vers les musiques non occidentales dont les techniques et les styles sont déterminés exclusivement par la tradition locale, reflétant ainsi la pérennité d'un environnement socioculturel replié sur lui-même.

Bien que la voix humaine apparaisse comme le produit sonore unique d'un organe vocal partout identique, chaque culture lui fait subir un traitement

---

* Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff.

technique particulier et l'exerce de diverses façons. Il en résulte un éventail d'éléments stylistiques et musicaux.

Les Alpes dinariques en Yougoslavie centrale se distinguent par des techniques vocales et donc des caractères musicaux spécifiques. C'est une région habitée par des Serbes, des Croates et des Musulmans. Bien que ses zones limitrophes en Yougoslavie orientale, en Albanie et dans la région du Rhodope en Bulgarie possèdent traditionnellement des techniques vocales et des phénomènes musicaux semblables, nous nous limiterons, dans cet article, aux montagnes dinariques elles-mêmes, car elles abritent encore, à notre avis, les traits et les techniques les plus rudimentaires de la musique des anciens Balkans.

Les Alpes dinariques sont pour la plupart formées de chaînes calcaires, mais elles n'en constituent pas moins deux zones distinctes en vertu de la végétation et du climat: la zone méditerranéenne, proche de l'Adriatique, et la zone continentale. L'élevage y joue depuis toujours le rôle économique principal. Difficiles d'accès pour des raisons topographiques, les montagnes dinariques sont jusqu'à ce jour restées partiellement isolées des influences externes. Elles ont pourtant toujours été habitées par de de petites communautés d'éleveurs.

La vie de ces montagnards se déroulant principalement en plein air, toute activité – qu'elle soit de production ou de création – est adaptée aux conditions naturelles. Le chant est surtout considéré comme un moyen de communication, encore qu'il soit placé à un niveau artistique plus élevé. La plupart des genres vocaux sont de nature collective, car on les exécute avant tout en groupe et en public, tant pour cultiver l'art du chant que pour en faire bénéficier les auditeurs. Seuls certains types de chant relèvent du répertoire intimiste, telles les berceuses et chansons en solo des bergers, qui exigent des techniques vocales spécifiques et dont l'exécution intervient nettement moins souvent au cours de la vie ordinaire que celle des chansons collectives. La même remarque s'applique à la musique instrumentale. Traditionnellement, dans la région considérée, les instruments se limitent le plus souvent aux aérophones, comme le *diple*[1] et la flûte à un ou deux tuyaux[2]. On en joue individuellement, en improvisant pour son propre plaisir. Le caractère de cette musique implique le plus souvent un faible volume sonore, auquel la technique de jeu est adaptée. A côté des aérophones mentionnés, on joue aussi de la vièle monocorde *gusle*[3] qui sert à accompagner les récitatifs, généralement des chants épiques. Dans ce cas, la technique vocale et instrumentale est adaptée aux exigences du

---

[1] Le *diple* est un ancien instrument pastoral, soit une clarinette à deux tuyaux – d'où son nom (d'après le grec *diploós*, «double») – faits de deux roseaux individuels. On y ajoute le plus souvent une peau de chèvre en guise de réservoir d'air, ce qui en fait une cornemuse. On s'en sert principalement pour improviser des airs pastoraux.

[2] Les expressions *jednocjevne y dvocjevne svirale*, ou *jednojke* et *dvojnice* signifient flûte à un ou deux tuyaux. Traditionnellement destinées à l'improvisation, elles sont utilisées plus récemment pour accompagner les danses populaires (*kola*).

[3] Le *gusle* est une vièle monocorde exclusivement utilisée pour accompagner les contes chantés par les hommes, généralement des épopées.

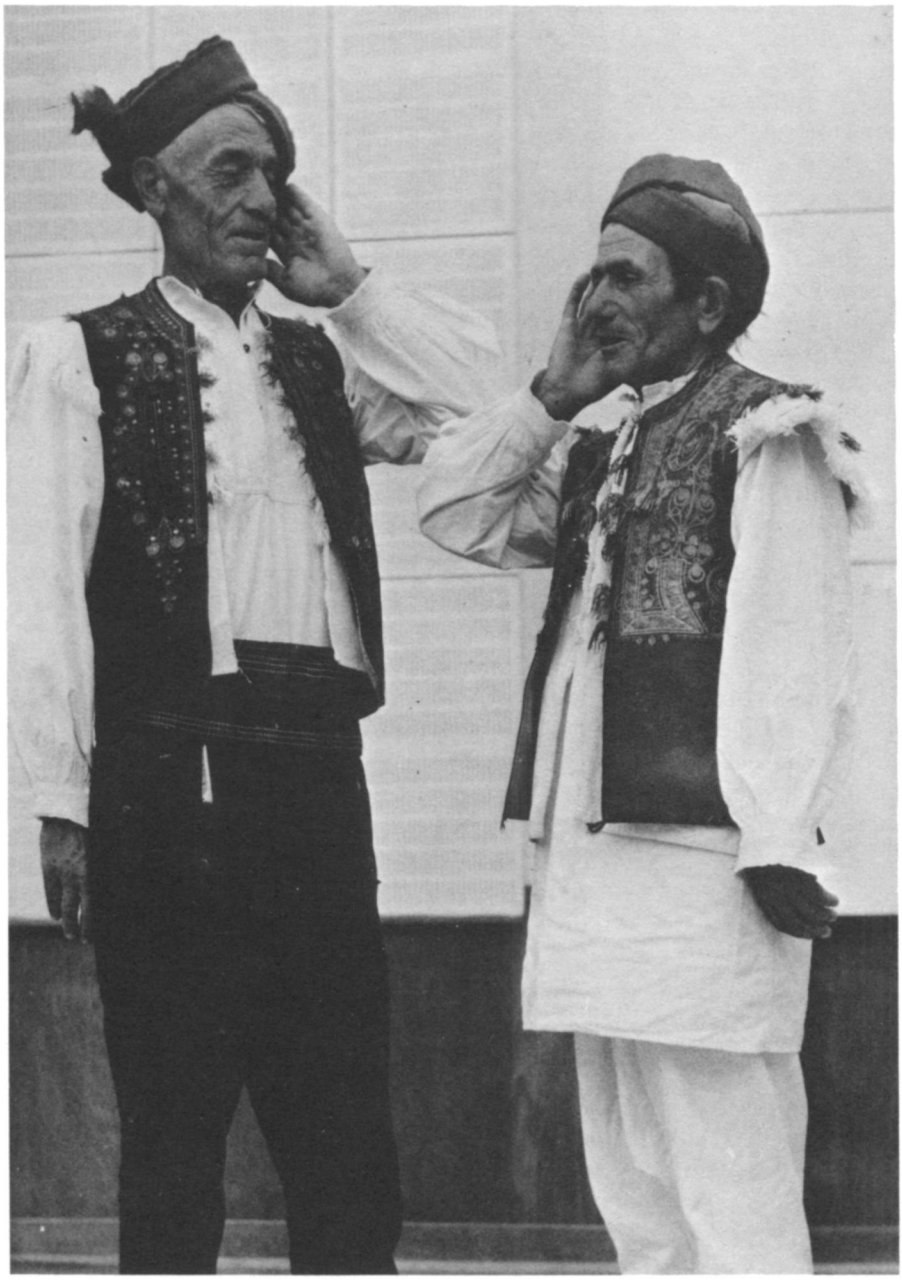


Fig. 1 : Interprétation d'un *kiridžijske pjesme*, Bosnie occidentale.

genre: les interprètes aspirent à atteindre le meilleur équilibre entre le chant et le jeu du *gusle*, du point de vue tant stylistique que technique.

Mais, comme nous l'avons déjà dit, l'aspect communicatif peut revêtir autant d'importance que l'aspect artistique. Dans ce cas, on veille à une émission forte pour que le chant puisse être entendu sur une distance aussi grande que possible. Or, ce n'est guère là une question de communication verbale au sens littéral du terme. La prononciation du texte est, au contraire, souvent si inarticulée que le contenu en devient inintelligible, en dépit de l'adhésion aux normes poétiques locales. Ici, la composante sonore acquiert donc une signification symbolique accrue, et il n'est pas exagéré d'affirmer qu'on a affaire à un son artistiquement créé, doté d'une fonction symbolique et communicative précise, où chaque élément stylistique et technique possède une valeur et un sens propres. D'une manière générale, de telles chansons expriment l'appartenance régionale, l'esprit de fête, le chagrin (dans le cas des chants funèbres), la solitude, l'amour passionnel ou l'appel de l'être bien-aimé. Il n'est cependant pas nécessaire que le texte de la chanson corresponde aux états d'âme suscités par la musique.

Chaque catégorie traditionnelle du chant populaire des montagnes dinariques présente ses propres traits stylistiques permettant de l'identifier sur tout le territoire. D'autre part, des traits régionaux plus spécifiques encore apparaissent dans certains symboles sonores traduisant l'origine du chanteur et de son public virtuel. Le plus souvent, l'exécution ou l'audition des chansons se fait sur une certaine distance, et seuls les auditeurs de même origine comprennent sans autre la signification des symboles sonores employés.

Celui qui étudie ces chansons est obligatoirement renvoyé à une approche de type émique. C'est en effet la seule méthode qui permette de distinguer, dans le cadre d'une culture donnée, les éléments stylistiques ayant valeur générique de ceux à valeur particulière, puis de déterminer le mode de fonctionnement de ces éléments selon les régions et les villages plus restreints, et selon le sexe et le groupe d'âge. Ces deux derniers critères – y compris les specificités physiologiques de l'expression vocale, que des techniques particulières sont susceptibles de renforcer – permettent notamment de déterminer le statut des chanteurs par opposition à ses destinataires.

Pour les membres d'une culture donnée, de tels repères sont essentiels, car avec le temps ils ont cristallisé des symboles musicaux inhérents à un contexte socioculturel seul capable de les rendre intelligibles. Ainsi dans la région considérée, les défenseurs de la tradition rurale qui la caractérise acceptent les critères tant génériques que particuliers du chant authentique. En revanche, dans le contexte urbain, même géographiquement proche, les qualités artistiques de cette musique sont niées. Pour les «gens d'ailleurs», dotés ou non d'une formation musicale, ce sont des sons discordants, laids, voire même criards ou braillards sans valeur et, de ce fait, impropres à être considérés comme des créations musicales.

Quant aux villageois des Alpes dinariques, ils continuent à valoriser leur musique traditionnelle qu'ils opposent favorablement à tous les autres genres

musicaux auxquels ils ont maintenant accès grâce aux médias: ils n'en appréciaient aucun, qu'il s'agisse de la musique classique ou populaire européenne ou de la musique populaire urbaine de Yougoslavie. Mais c'est la musique classique européenne qu'ils rejettent le plus: tous ses genres – vocal, instrumental, ou les deux à la fois – tombent sous un seul dénominateur, l'«opéra». Lorsque nous avons fait écouter un enregistrement sur bande magnétique de l'aria de Cho-Cho-San de «Madame Butterfly» de Puccini à un groupe de jeunes filles d'un village de la région de Visočica (près de Sarajevo), celles-ci ont tourné en ridicule l'interprétation vocale. D'après elles, la mélodie n'était même pas belle, et l'interprète la «beuglait» (c'est pourtant le piano qui domine l'aria en question). Il est intéressant de noter que ces mêmes jeunes filles pratiquent une forme de chant à intensité dynamique exagérée, qu'elles considèrent pourtant comme une manière de chanter fort cultivée. En fait, le registre aigu de l'aria en question, inconnu dans leur pratique vocale, leur répugne, parce qu'elles le jugent «braillard».

A première vue, il semblerait que la tradition musicale villageoise de Yougoslavie centrale ignore certains systèmes de composition et principes techniques du chant. D'autre part, les villageois semblent incapables d'expliquer les caractères de leur tradition musicale. Or, lorsqu'on se penche sur celle-ci, on perçoit un niveau élevé de conscience collective quant aux structures musicales sous-tendant chaque genre – le terme de «conscience collective» se référant ici au fait que les interprètes, tout comme leur audience, ont une idée très claire des traits essentiels de leurs genres musicaux. La pratique démontre que même ceux qui ne font qu'écouter la musique parviennent à en expliquer, comme les chanteurs eux-mêmes, les éléments stylistiques, puis à mettre en évidence les «bonnes» attitudes esthétiques face aux genres musicaux. En d'autres termes, ils les apprennent et les vivent d'une manière similaire aux interprètes. Mais lorsqu'il est question de technique vocale, les auditeurs ne parviennent à l'expliquer que superficiellement, les explications techniques plus détaillées et complexes revenant à ceux qui ont réellement une expérience vocale et sont, de ce fait, en mesure de préciser certains processus techniques du point de vue physiologique.

Les principaux traits des techniques vocales considérées ici seront expliqués à l'aide d'exemples provenant des deux catégories de chant les plus répandues: les *potresalice*, chansons vibrantes, et les *ganga*.

La première catégorie, considérée comme la plus ancienne, fait apparaître une grande diversité de fonctions et de contenus qui donne lieu, à son tour, à une variété similaire dans l'organisation et l'exécution musicales. Les types suivants de chansons tombent sous cette catégorie:

- chansons vibrantes de voyageurs et chansons de marchands ambulants, appelées *kiridžijske pjesme*[4];

[4] Les *kiridžijske pjesme* sont les chansons des marchands ambulants, interprétées comme chansons vibrantes à une ou deux voix.

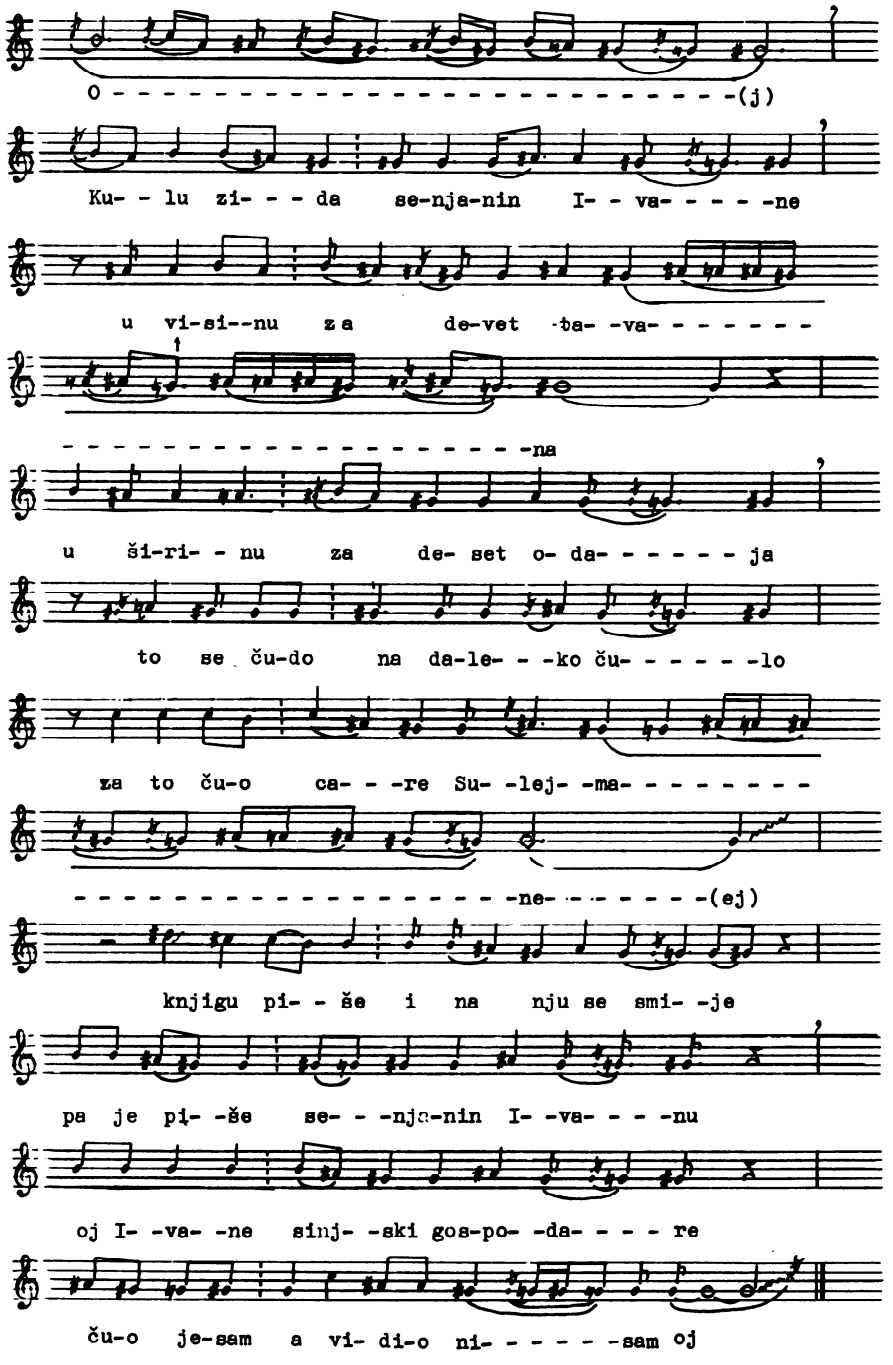


Fig. 2: Chanson épique vibrante.

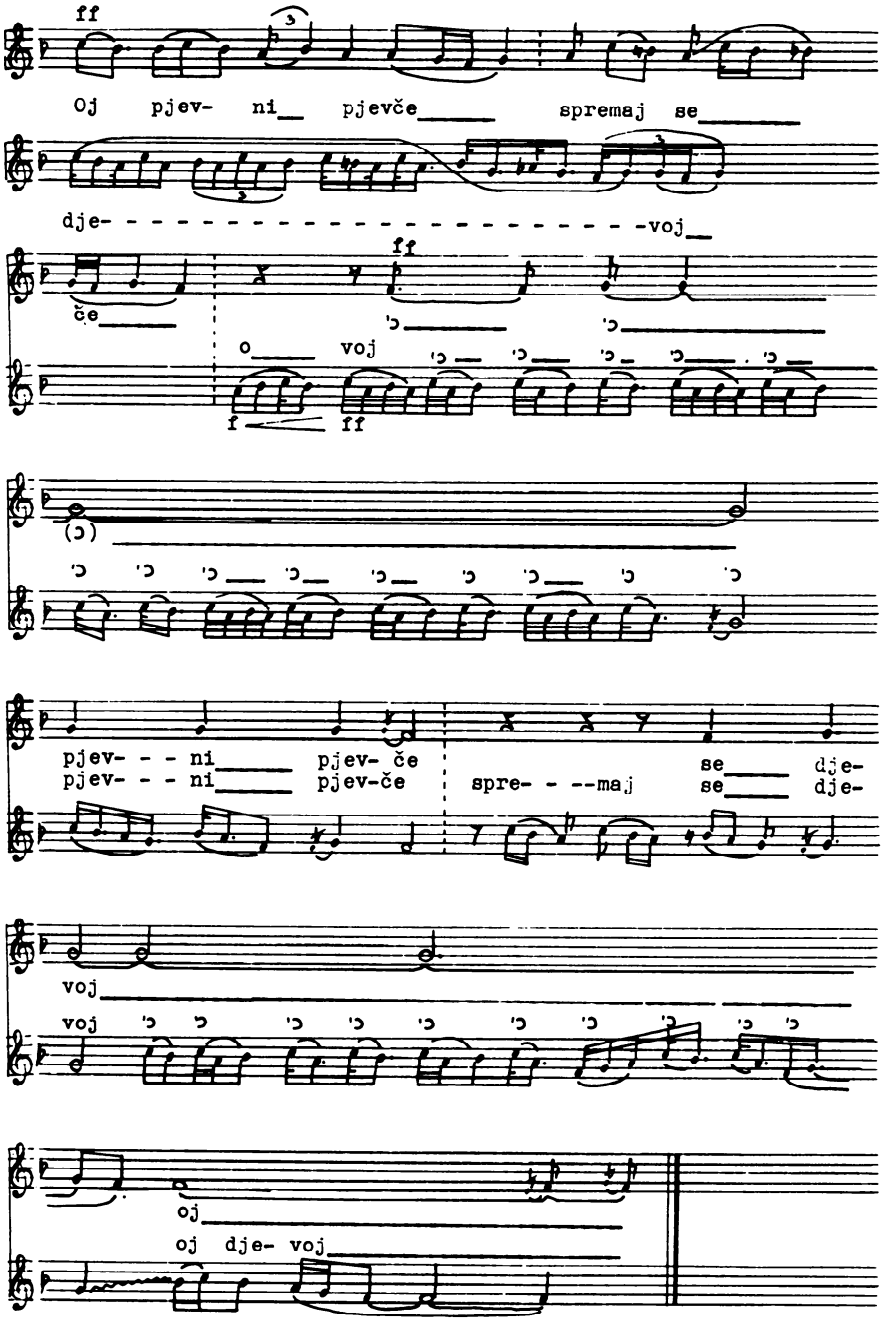


Fig. 3: Chanson vibrante de mariage.

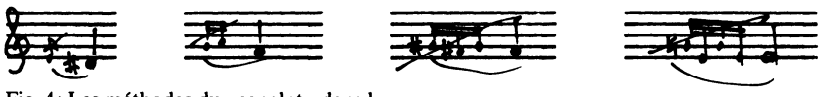


Fig. 4: Les méthodes du «sanglot» dans la *ganga*.

Fig. 5: Présentation du «sanglot» *takiyah*, selon la transcription de Caton.

- chansons vibrantes de mariage et *turčije*[5];
- chansons vibrantes à boire, c'est-à-dire destinées à porter des toasts;
- chansons vibrantes sur textes provenant des chants épiques;
- chansons vibrantes sur textes provenant des chansons de berger.

Toutes ces formes de chansons vibrantes sont représentées dans la région plus large de Bosnie-Herzégovine, ainsi que sur le territoire de Lika en Croatie, où on les appelle *rozgalice*. Une tradition de chant similaire existe chez les Albanais Malisos du Monténégro oriental et en Albanie voisine, où on la désigne par le terme de «chant de l'oreille». Cette dénomination albanaise est attribuée à la pratique de l'interprète de mettre sa main en cornet derrière l'oreille pendant le chant, comme on le fait d'ailleurs également dans toutes les autres régions mentionnées (Munishi 1987).

La plupart des chansons de la première catégorie sont pratiquées par les hommes, que ce soit en solo, en duo ou en petit ensemble. Mais en Bosnie occidentale, les chansons à boire et les chansons vibrantes pastorales peuvent aussi être exécutées par les femmes âgées, dont le statut est l'équivalent de celui des hommes.

La caractéristique principale de toutes les chansons vibrantes est une distribution unique qui fait se succéder le récitatif (parfois précédé d'une brève exclamation) et l'exclamation. Le premier se distingue par une émission syllabique, la seconde par une émission hautement mélismatique. Dans ce dernier cas, l'ornementation revient en général à un seul chanteur. Cette méthode vocale a été relevée et décrite en détail par Alberto Fortis, voyageur et encyclopédiste italien qui visita la Dalmatie et son arrière-pays en 1774. Les observations de Fortis (voir 1984) ont également porté sur les habitants des montagnes dinariques:

---

[5] Le terme de *turčije* désigne les chansons vibrantes pratiquées dans l'Herzégovine orientale, à la manière turque.

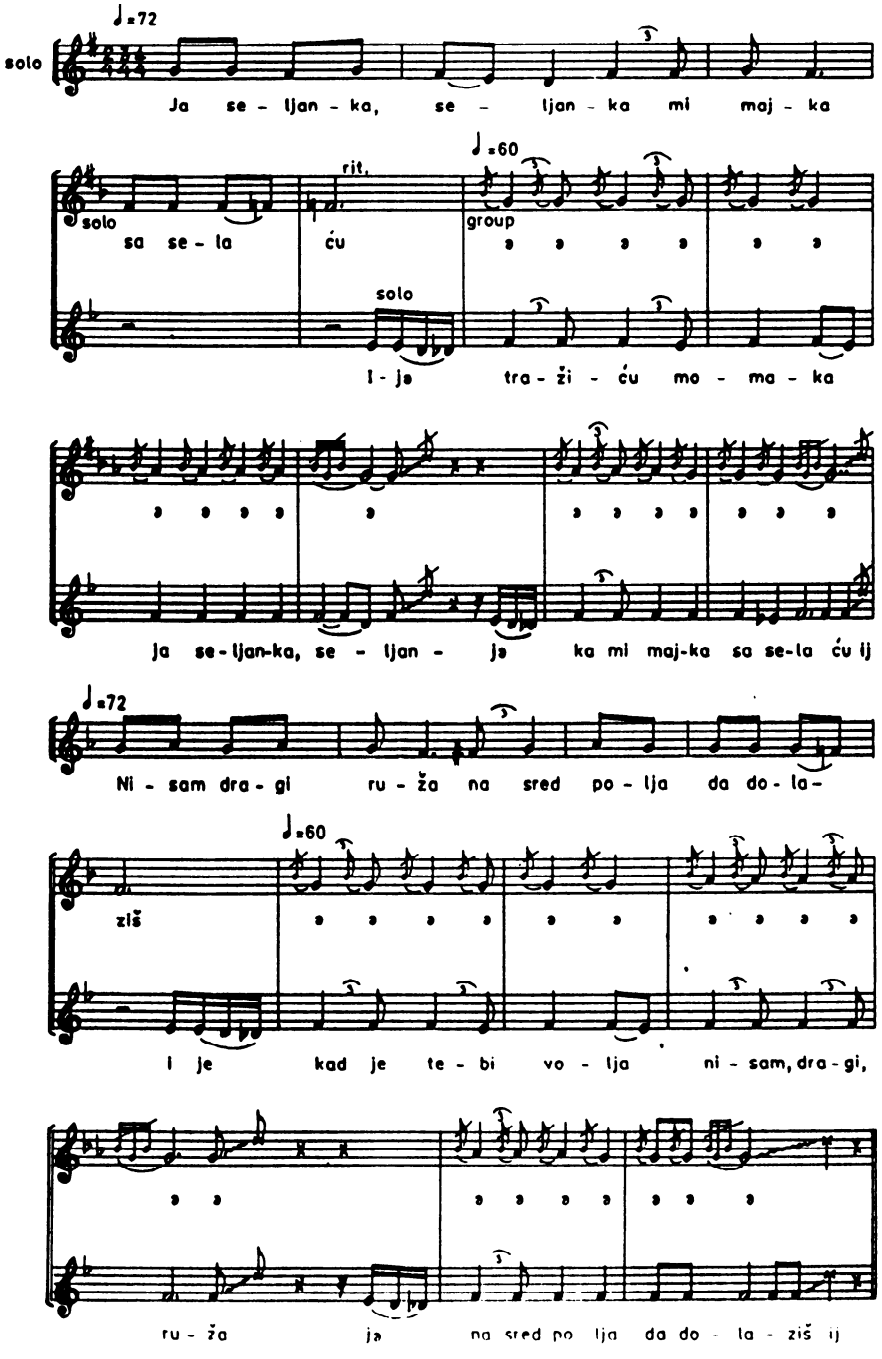


Fig. 6: Transcription d'une *ganga* de Herzégovine.

«En traversant les montagnes désertes, surtout la nuit, le Morlak[6] chante les hauts faits des nobles et des rois slaves ou bien quelque tragédie. Si par chance un autre voyageur longe le flanc d'une montagne voisine, il répète les vers chantés par le premier, et cet échange continue jusqu'à ce que les deux voix soient séparées par la distance. Chaque vers est précédé d'une longue exclamation, un «ô» aux résonances barbares; les paroles sont débitées rapidement, sans aucune inflexion vocale qui, elle, est réservée à la dernière syllabe; le vers est conclu par une autre longue exclamation exécutée avec un vibrato renforcé par l'expiration» (Fortis 1984: 59).

C'est la seconde partie de la chanson (*postresalica*), que Fortis décrit comme une «longue exclamation en vibrato», qui représente le plus grand défi technique du chanteur. Il ne s'agit pas ici d'un vibrato naturel, mais d'un élément mélismatique stylisé et affiné qui entraîne généralement une ornementation complexe (mordant et tremolo), c'est-à-dire la rapide réitération de groupes de deux, trois, quatre tons ou même davantage, le plus souvent chromatiques. Une bonne articulation d'ornementations déployées en une longue série mélodique laisse une impression artistique durable: c'est là que réside la virtuosité mélodique. Les ornementations sont accentuées par des obturations glottales qui provoquent des vibrations supplémentaires des cordes vocales, dont la hauteur est alors maîtrisée (elles mettent en œuvre des tons de l'échelle traditionnellement observée); aussi des groupes d'ornementations vocales sont-ils répétés de manière semblable. Ce mode de production des chansons vibrantes exige des cordes vocales élastiques et une colonne d'air suffisante, qui assurent également l'intensité et la durée de la formule mélodique.

Les deux facteurs revêtent une importance à la fois stylistique et esthétique dans la tradition vocale des Alpes dinariques. Or certaines chansons individuelles, comme les chansons vibrantes tirées des épopées, requièrent des cellules mélismatiques plus brèves, auxquels s'ajoute une exlamation à la fin de chaque vers, afin que l'attention ne soit pas détournée de la substance du texte. Ce type de chant possède une dynamique moindre, parce que les chants épiques sont exécutés dans une maison, contrairement aux autres chansons vibrantes, et parce que le volume de la colonne d'air diminue beaucoup. Dans les chansons mentionnées, il faut unifier l'intensité et la durée de chaque vers pour en faire une unité mélodico-poétique.

Dans d'autres types de chansons vibrantes, comme les chansons des voyageurs, les chansons à boire et les *turčije*, l'élément mélismatique revêt plus d'importance, si bien que la formule entière s'en trouve allongée. C'est pourquoi le chanteur s'arrête entre la partie syllabique et la partie mélismatique. C'est une pause stylisée génératrice de tension: on attend la partie ornementale de la chanson.

---

[6] Le terme de *morlak* (ou *vlah*) s'applique aux descendants des peuples autochtones des Balkans (Daces roumains, Dardaniens et Illyriens), de même qu'aux paysans et bergers d'origine chrétienne, établis en Yougoslavie centrale.

Fig. 7: Interprétation d'une *ganga*, Herzégovine orientale.

Dans les chants diaphoniques, où le soliste exécute d'abord la partie syllabique, la ligne mélodique revient à un chanteur à la voix reposée, alors que d'autres chanteurs exécutent la partie syllabique ou seulement le bourdon. Dans les chansons plus longues à deux voix, la formule mélodique passe d'une voix à l'autre, afin que la continuité mélodique du chant se maintienne aussi longtemps que possible. Il va de soi que dans ces cas, tous les chanteurs doivent être à même d'orner la mélodie. Ici la mobilité de l'organe vocal est presque égale à celle du *diple*.

La seconde catégorie de chansons, celle des *ganga*[7], se retrouve dans toute l'Herzégovine et le Zagora dalmatien. Ce genre vocal se distingue par un type différent d'ornementation relativement brève, chantée sur les voyelles a, e, ∂ ou o, ou bien, à Zagora, sur la syllabe re (ici la dénomination *rera* se substitue donc au terme *ganga*). C'est par ces ornementations que commence chaque note principale de la partie vocale d'« accompagnement » dans la section polyphonique de la chanson. Certains chanteurs confirmés utilisent des groupes de deux, trois ou quatre notes ornementales très brèves à la place d'un seule – ce qui exige, à côté d'une technique vocale exceptionnelle, la capacité de les composer sur-le-champ dans les limites du rythme établi par le meneur.

---

[7] Le terme de *ganga* désigne la forme la plus répandue du chant polyphonique dans les Alpes dinariques; il dérive du terme albanais *këngë*, qui signifie « chant ».

A l'instar de toutes les autres chansons villageoises de Yougoslavie centrale, les *ganga* se caractérisent par une tessiture étroite située dans le registre moyen de la voix. Les ornementations initiales, désignées par le terme populaire de *jecanje* («sangloter») ou *sjecanje* («trancher»), sont exécutées dans le registre aigu comme des harmoniques. Elles sont gutturales, et ceux qui n'y sont pas habitués ont l'impression qu'elles accentuent les tons principaux.

On retrouve des ornementations semblables dans la musique traditionnelle iranienne, où elle sont appelées *takiyah*. Margaret Caton (1974: 43) décrit ce style comme «une ornementation en falsetto ou yodlée, un des éléments les plus caractéristiques et essentiels du style vocal iranien». Elle illustre son article par des graphiques du mélographe, fournissant ainsi une image sonore plus précise. Elle décrit le *takiyah* comme un style musical «qui vise à "sangloter" sur une note, le chanteur se concentrant plus sur l'emprise émotionnelle que sur telle ou telle note».

Ainsi, tant dans le *takiyah* iranien que dans la *ganga*, les ornementations précèdent les sons principaux et s'appellent «sanglots», à la différence près que les «sanglots» de la *ganga* se situent toujours à la même hauteur dans une seule et même exécution, contrairement au *takiyah*.

Les gens pensent qu'il faut avoir «une bonne gorge» pour être en mesure d'exécuter convenablement la partie sanglotante des *ganga*. Cela exige une technique adéquate de maîtrise des organes respiratoires. Chacun des éléments caractéristiques de la musique des montagnes dinariques est d'une importance égale, tout en étant valorisé du point de vue esthétique. Ceux qui répondent le mieux aux normes vocales établies sont les jeunes aux organes vocaux sains et élastiques.

Dans les *ganga* à signification collective, pour favoriser l'exécution et la disponibilité auditive, il faut bien choisir les chanteurs. Ainsi chaque village possède ses «bons chanteurs» de *ganga*, et ceux-là ne sont pas très nombreux.

L'apprentissage des *ganga* comme des autres chansons ne se fait pas en public mais en cachette, au moment de la puberté (c'est-à-dire lorsque la voix a atteint sa maturité), par l'imitiation des chanteurs confirmés. C'est seulement quand ils ont trouvé leur style et une exécution sûre et qu'ils méritent le respect de la communauté en tant qu'adultes, que les plus jeunes chanteurs osent se produire en public. Lorsque les interprètes confirmés commencent à avoir des difficultés, que le style, l'esthétique ou l'exécution technique en souffrent, des chanteurs plus jeunes prennent la relève. Ils doivent être capables de chanter à l'unisson et de coordonner l'application de toutes les autres normes stylistiques léguées par la tradition.

En conclusion, on peut affirmer que les techniques vocales décrites dans ces pages ne se ramènent pas seulement à l'activité des composantes de l'organe vocal humain, producteur de phénomènes musicaux. Au contraire, elles sont en elles-mêmes déjà un facteur du style musical, dont les déterminantes sont imposées et valorisées socialement, voire culturellement; et c'est en cela que le style de chant décrit ici diffère notablement d'autres styles vocaux.

Bibliographie

CATON Margaret
1974 «The vocal ornament takiyah in Persian music». *Selected Reports in Ethnomusicology* II(1): 42-53.

FORTIS Alberto
1984 *Put po Dalmaciji*. Zagreb: Globus.

HOOD Mantle
1971 *The Ethnomusicologist*. New York: McGraw Hill.

LOMAX Alan
1968 *Folk Song Style and Culture*. New Brunswick, N.J.: Transaction Books.

MUNISHI R.
1987 *Këngët Malësorçe Shquiptare*. Instituti Albanologijk i Prishtinës.

PETROVIĆ Ankica
1977 *Ganga, a Form of Traditional Rural Singing in Yugoslavia*. Belfast: The Queen's University [Unpublished PhD Thesis].

TAYLOR C.A.
1965 *The Physics of Musical Sounds*. New York: American Elsevier.

LA VOIX CLAIRE
Conceptions esthétiques et valeurs sociales des chanteurs de la Gruyère (Suisse)

Sylvie Bolle-Zemp

Sous l'appellation de «clair», telle qu'elle est utilisée pour désigner les voix des chanteurs de la Gruyère, bat le cœur d'une énigmatique spécificité musicale, et se cache un flou, sans doute dû à la fascination parfois ambiguë exercée par l'exotisme et l'archaïsme que sécrètent nos sociétés urbaines. Dans cet article consacré aux voix dites claires des chanteurs de la Gruyère, il s'agit de nous dégager de l'illusion d'une singularité pittoresque au profit d'une analyse de la pensée et de la pratique musicale dite folklorique au regard de facteurs sociologiques, économiques, politiques et religieux qui contribuent à particulariser l'usage local de la voix chantée.

A lire les publications historiques et littéraires sur la Gruyère et sa vie musicale, à analyser les discours des médias et les messages publicitaires pour le développement du tourisme, à écouter les témoignages de chanteurs et chefs de chœurs dans diverses parties de la Suisse romande, à observer diverses formes de pratiques vocales, on s'aperçoit que toutes ces sources tant orales, écrites que musicales, renvoient imperturbablement, par delà leur diversité, à des représentations collectives de la musique populaire en Gruyère[1]. Enracinées dans le vieux stock des stéréotypes européens de la ruralité, elles se structurent autour d'une argumentation constituée d'un amalgame d'éléments fort hétérogènes (fragments d'un ruralisme idéologique et de croyances liées à la pratique de la foi catholique) où l'on décèle des effets de sens liés à une facture mythique. Celle-ci ne relève pas de la définition du mythe *stricto sensu*, mais

---

[1] Le corpus de données a été constitué en Suisse romande en général, et plus particulièrement en Gruyère, au cours de mes enquêtes de terrain (1981-1988) en milieu rural et urbain auprès de musiciens et non musiciens de classes d'âge et de catégories socio-professionnelles différentes. Parallèlement nous avons constitué, dans une perspective historique, un corpus de données orales, écrites (journaux, bulletins d'associations, archives de sociétés) et d'enregistrements sonores provenant de la Radio suisse romande et de la phonothèque nationale. La recherche, financée par le Fonds national suisse de la recherche scientifique a abouti à la rédaction d'une thèse de doctorat qui, dans sa forme révisée, est sous presse (Bolle-Zemp 1991). Dans cet article nous en reprenons, sous une forme synthétisée, des éléments d'un chapitre afin de poursuivre l'analyse de questions que nous avions alors évoquées dans la conclusion. Ce travail a mûri au cours du séminaire de Isac Chiva consacré à l'«Ethnologie des sociétés paysannes», ainsi qu'au «Séminaire interdisciplinaire de recherche sur les sociétés rurales», également dirigé par I. Chiva en collaboration avec Joseph Goy, dans le cadre de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris. Nous tenons à remercier Hugo Zemp qui a bien voulu relire ce texte et nous faire part de ses nombreux commentaires.

s'observe sous une forme cryptée dans des métaphores musicales, des euphémismes, des symboles et des images poétiques à divers niveaux de vérité selon les groupes sociaux, les lieux d'enquête et les classes d'âge. Il n'entre pas dans le propos de cet article d'étudier la nature de cette matière mythique, ni les conditions de recours à des schèmes mythiques dans nos sociétés. Nous voudrions simplement mettre en évidence que cette matière mythique, insérée dans la trame des témoignages sur la voix et ses représentations, n'est pas la survivance d'un autre âge de la «civilisation» mais qu'elle s'élabore au cœur même des représentations actuelles de la ruralité dans nos sociétés urbaines et prend racine dans des logiques sociales et dans des enjeux de pouvoir.

Quelques mots sur la documentation ethnographique nous amèneront d'emblée au cœur du sujet. Elle se fonde sur des données provenant du «pays» de l'Intyamon, cette partie de la Haute-Gruyère qui, avec la Basse-Gruyère, constitue le district de la Gruyère dans les Préalpes fribourgeoises. Comme ailleurs en Europe, les représentations idéalisantes de la ruralité, que cristallisent en Gruyère les pratiques vocales, se développent parallèlement à la promotion d'une économie agricole fondée sur une technologie de pointe et sur la rentabilité, tout en incluant quelques résidus d'une ancienne activité pastorale pré-industrielle. En Intyamon, l'activité pastorale, reposant sur l'élevage bovin destiné à la fabrication du fromage et se caractérisant par l'estivage des troupeaux dans les alpages, se combine avec quelques petites industries liées principalement à l'exploitation du bois et une activité touristique qui se nourrit des images types de la Gruyère. La musique folklorique est un objet commercial autour duquel s'organise un vaste marché. La polarisation autour de l'*armailli* (c'est-à-dire le berger responsable et, par extension, ceux qui travaillent à l'alpage) de cette économie pastorale mais surtout de cette société dont la mémoire collective a aujourd'hui conservé le souvenir, a contribué à circonscrire des valeurs fondamentales, garantes des revendications d'identité sociale et culturelle, musicale en particulier. Les armaillis – pour qui l'élevage de montagne est encore un moyen mais aussi une raison de vivre, et qui ont conservé les liens avec les fondements de leur culture – ont vu grandir leur prestige et valoriser symboliquement leur position sociale à travers les nombreuses représentations que se sont fait d'eux, et que se font encore, les membres de la société globale, *a fortiori* locale. Ayant acquis le statut de dépositaires et de conservateurs de valeurs considérées comme «authentiques», tant en ce qui concerne leur «pays» que leur «patrie» (la Suisse), les pâtres voient se regrouper autour d'eux les personnes (résidents secondaires, actifs travaillant en ville mais vivant au village, néo-ruraux) qui endossent leurs signes de reconnaissance et interviennent dans le pouvoir local.

L'intense vie chorale, tant laïque que religieuse, qui fait la réputation du canton de Fribourg comme étant un «réservoir de voix»[2], s'insère dans un

[2] Selon l'expression employée par un animateur de l'émission «La Suisse est belle», Radio Suisse romande, 1988.

dense et dynamique réseau musical associatif qui s'est développé à l'échelle du canton et de la Suisse toute entière dans les années 1920. Solidement encadrées par l'Église et l'État, diffusées par les médias, les pratiques vocales dites folkloriques s'exercent dans des lieux institutionnels (écoles publiques, conservatoires de musique, chorales paroissiales et militaires, chorales d'entreprises). Elles réactivent les éléments fondateurs des représentations de la Gruyère et jouent un rôle clé dans la défense d'une identité, sur le mode patriotique et nostalgique du retour à l'authenticité.

L'alpage

Tous les chanteurs, qu'ils soient choristes ou non, contribuent sous des formes et à des degrés divers à entretenir un lien fondamental, de nature à la fois urbaine et rurale, entre l'expression musicale et l'élevage bovin par lequel les habitants médiatisent leur relation au milieu naturel, la «montagne»[3]. Celle-ci est vue comme le lieu d'où irradient les éléments positifs, le sentiment du beau qui aurait été hérité des premiers habitants, seuls aptes au chant et considérés comme les ancêtres de l'armailli. Les sons musicaux, vocaux en particulier, sont différenciés et hiérarchisés selon des représentations structurées par des couples d'oppositions fondamentales (urbain/rural, pur/impur, nature/culture, savant/populaire). Celles-ci sont liées à l'opposition génératrice haut/bas qui est au principe d'une représentation spatiale des caractères géographiques de la région. L'espace du haut est situé géographiquement dans la partie sud du district de la Gruyère, ou de l'Intyamon. C'est la partie montagneuse des Préalpes fribourgeoises du Nord des Alpes. L'espace du bas est représenté par la vallée de la Sarine et par la Basse-Gruyère qui s'étend aux marches des Préalpes. Cette représentation spatiale de l'environnement naturel s'inscrit dans un déterminisme géographique (climat de montagne, topographie) et historique (longue tradition d'un mode de vie d'estivage).

Selon les témoignages, la quantité et la qualité d'air qu'absorbe le berger grâce à sa grande stature génèrent la beauté du timbre de la voix chantée, qualifié de «clair». Nombreux sont les récits qui procèdent encore à une description de l'armailli comme un homme fort, actif, laborieux et endurant. Sont fréquemment évoquées les activités physiques considérables que nécessite son travail («porter la chaudière ou les fromages», «pousser la brouette», «marcher dans les pâturages») et qui, sur le plan symbolique, ont une valeur purificatrice et bénéfique aussi bien sur l'homme que sur sa voix. Une relation de cause à effet est ainsi établie, sous une logique proprement mythique, entre un climat, des caractères physiologiques et psychologiques du travailleur alpicole, et l'esthétique vocale.

---

[3] Par le terme de «montagne», il faut entendre les pâturages de moyennes altitudes où paissent les troupeaux.

Le lien essentiel entre la beauté de la voix et le milieu alpestre est exprimé de diverses façons. Ainsi, selon telle chanteuse:

«Un type qui est chanteur et qui a vécu à la montagne, il est d'autant plus inspiré, à mon avis. Il chantera d'une autre façon. Ça, c'est un mystère à mon avis. S'il existe un mystère, ça c'en est un.»[4]

Cette médiation entre la musique et la «montagne» s'insère dans un passéisme qu'incarne la paysannerie, mais aussi dans une revendication nostalgique d'un passé perdu constitué dans sa représentation par un amalgame de périodes diverses. A cette éloge du passé correspond une critique de la vie actuelle, qualifiée de «dégénérée». C'est ce qu'expriment les témoignages relatant que l'«air de la montagne» est pollué par celui de la «vallée», que l'armailli aspirant cet air impur à pleins poumons perd peu à peu sa «voix claire», qu'il avait autrefois une voix plus belle parce qu'il faisait davantage d'effort physique. Les raisons évoquées associent pour la plupart le mode de vie d'estivage en Gruyère à deux traits essentiels du stéréotype classique du berger-nomade comme un être pauvre, mais libre:

«Je crois que ça venait du genre de vie qu'ils avaient. C'est des gens qui ont souffert n'est-ce pas. Vous voyez l'abbé Bovet, il a souffert. Il est mort pauvre comme Job.»[5]

«On aime l'alpage parce que c'est la vie libre, la vie simple surtout.»[6]

«Dès que j'entends un *lyoba* ou les sonnailles, ça me fait les frissons dans le dos tellement je me sens appelé vers les rochers, vers cette vie libre.»[7]

On aura noté l'association, courante et explicite dans d'autres témoignages, entre le thème de la pauvreté du berger et celui de l'ascétisme chrétien.

L'interprétation

Les différences dans le style d'interprétation se comprennent mieux si on les met en rapport avec les représentations spatio-temporelles. Nombreux sont les chanteurs qui disent exploiter des phénomènes de réverbération (dénommés «échos» et considérés comme une «sorte de chant primitif de l'armailli») pour interpréter des chants écrits dont les paroles glorifient la vie alpestre:

---

[4] Fille d'un chef de chorale et épouse d'un chanteur du groupe choral «Les Armaillis de la Gruyère».

[5] *Cf.* note 4.

[6] Témoignage d'un garde-génisse de Neirivue.

[7] Témoignage d'un paysan de Lessoc.

«Ça résonne dans les montagnes.[...] Je connais des gens qui chantent en fonction des échos. Ils choisissent telle et telle place parce que ça résonne beaucoup mieux. Il y a même des armaillis qui s'appelaient avec des échos. Ça portait plus loin.»[8]

«Il y a des gens qui chantaient un chant spécifique pour avoir un écho spécifique. [...] On aime bien chanter *lyôba*[9] avec les échos parce que *lyôba*, ça résonne.»[10]

Pour réaliser sur le plan musical l'idéal de la voix gruérienne qui reflète la compréhension urbaine de la vie d'estivage, ces chanteurs, à l'exemple de bien d'autres, tirent parti d'un savoir empirique acquis par une connaissance fine de l'environnement naturel (son climat, son sol) sur lequel se fondaient, et se fondent encore en partie, les bergers pour conduire les troupeaux lors de la transhumance. Cet enchevêtrement de plusieurs logiques à l'œuvre au sein de l'art vocal, que nous avons observé parfois chez les mêmes personnes, se retrouve dans l'usage à la fois symbolique et technique des cloches de troupeau. Les sonorités que les paysans en tirent sont basées sur ce même savoir empirique acquis dans l'ancienne société pastorale, en même temps qu'elles révèlent la prégnance de l'influence du chant choral. Ce n'est sans doute pas un hasard si les cloches préférées sont dénommées «claires».[11]

Ces effets sonores sont parfois fortement codifiés. Ainsi, l'intensité de la voix symbolise la liberté du berger:

«Au chalet c'est différent. Tu peux chanter le plus fort possible, il n'y a personne qui t'entend.»[12]

Cet euphémisme, signifiant que personne ne juge, se réfère implicitement aux normes du chant choral qui préconisent un usage modéré de l'amplitude de la voix, et par là nous ramène au thème de la liberté du berger chanteur, singulièrement compatible avec celui de l'idylle des Alpes comme berceau des libertés antiques.[13]

Le témoignage suivant révèle, sous l'aspect d'une description courante, comment des énoncés sonores, un style d'interprétation («broder» un chant/suivre sa notation comme dans les chorales), un répertoire (les «chants populaires» de la montagne/le «répertoire des chorales») forment un en-

---

8 Témoignage d'un choriste, tavillonneur et berger.

9 Ici, *lyoba* désigne l'allonyme du *Ranz des vaches*, harmonisé par le prêtre et compositeur folkloriste J. Bovet (1911) dans lequel un fragment mélodique du refrain évoque l'appel du troupeau à l'heure de la traite, dénommé également *lyoba*.

10 Témoignage d'un paysan.

11 Cf. Bolle-Zemp (1991, chapitre II).

12 Témoignage d'un vacher émigré.

13 Cf. Reszler (1986: 39).

semble au sein duquel se manifeste l'organisation spatiale selon l'axe haut/bas. Ce sont ces éléments et leur mise en relation à divers niveaux qui marquent l'identité locale:

> «Nous, en haut, on chantait plutôt des chants populaires alors, pas tellement des chants de chorale. Quand tu chantes seul, c'est rare que ce soit des morceaux de chorale. Des chansons comme celle du *Galè Gringo* [«Joli bouc»], c'est des chansons de toute beauté, tu peux chanter tout seul. Parce que, quand tu chantes en patois, tu peux broder, mettre des petites notes.»[14]

L'analyse musicale montre que l'interprétation par cet armailli du chant *Galè Gringo* suit pratiquement la mélodie écrite par le compositeur-folkloriste Joseph Bovet, qui œuvra dans les années 1920 à 1950. Il y a donc une discontinuité entre la représentation des pratiques musicales et la réalité sonore de ces pratiques. La croyance du chanteur, qui pense s'arroger une liberté dans la lecture de la partition, montre à quel point l'idéal musical correspond, sur le plan de l'énoncé sonore, à une marge d'initiative extrêmement ténue. Comme bien d'autres, ce chanteur se plaît à détenir des mélodies présumées anciennes qui auraient échappé à ce qu'il nomme la «censure» des compositeurs folkloristes locaux, qu'il reconnaît par ailleurs comme les défenseurs de l'identité gruérienne. L'essentiel est de retrouver ici l'idée que la «montagne» est le lieu – et bien le seul – où les gens de l'Intyamon se laissent séduire à l'idée de pouvoir encore échapper à toute tentative de récupération d'une culture musicale autochtone.

Bien que les chanteurs se veulent les garants d'un patrimoine collectif, ils oublient parfois les derniers vestiges des traditions musicales liées à la société paysanne dont pourtant ils se réclament, au profit d'un imaginaire musical comme en a témoigné ci-dessus l'usage de la métaphore poétique «broder un chant».

Cette attitude paradoxale, que l'on a observée au sujet des modalités d'interprétation, se retrouve dans l'usage d'autres traits stylistiques. Les rubatos, les modifications irrégulières du tempo, les légers glissandos variant en intensité selon l'accentuation du texte ou selon le sens des paroles, sont reconnus localement comme les habitudes prises par des bergers dans l'ancien mode de vie pastoral pré-industriel. Pourtant ils ne sont pas connotés identitairement.

Lorsque ces traits sont accentués de façon telle qu'ils deviennent partie intégrante de la mélodie, échappant de ce fait entièrement aux normes du chant choral, ils tombent dans la laideur et sont dénommés péjorativement «dégeulandos qui empêchent de chanter à plusieurs». Ils prennent une connotation liée au caractère négatif de l'armailli type, un être rustique à civiliser. Autrement dit, plus ces traits stylistiques de la tradition musicale sont accentués, plus ils sont rejetés en étant associés au stéréotype négatif du rural par ceux

---

[14] Selon le témoignage d'un vacher émigré.

qui, pourtant, se réclament de la tradition musicale. Le langage verbal véhicule une image illusoire d'une spécificité de la «voix gruérienne» en même temps que le stéréotype positif de l'armailli.

L'armailli

Les médiations supposées entre un milieu naturel et des dispositions corporelles et mentales du berger pour justifier son aptitude au chant se fondent sur des critères moraux étroitement liés à la foi catholique. Le stéréotype du paysan de montagne comme gardien de la foi s'applique au berger de l'Intyamon. Les témoignages mentionnent souvent que l'armailli formait sa voix le dimanche en descendant de l'alpage pour se rendre à la messe. Il est décrit comme marchant rapidement, à grandes enjambées, et chantant à pleine voix, absorbant alors l'air bénéfique de la montagne à pleins poumons. Ainsi l'armailli, en allant purifier son âme, purifiait en même temps sa voix. Cet exemple est significatif des nombreux rapprochements établis entre la conduite religieuse et la qualité de la voix. Ils laissent entrevoir les intentions édifiantes (le chant populaire doit transmettre un message, don de la Providence, il est une reconnaissance à Dieu) qui constituent autant d'allusions aux réflexions théologiques menées à Fribourg sur le statut de la musique. Ce qu'il importe de souligner ici, c'est la prégnance dans la vie musicale populaire fribourgeoise de l'orientation donnée depuis le début de ce siècle à l'art catholique[15]. Le rapport entre le religieux et le mythique s'institue sous le couvert de critères esthétiques tirés des présupposés et illusions courantes sur l'art populaire[16]. Ainsi, ce court témoignage parmi d'autres, qui m'a paru résumer parfaitement l'illusion d'un art populaire naïf, comme si l'œuvre était élaborée sans métier, ni apprentissage acquis, seulement avec l'instinct du cœur:

> «On tâchait de pratiquer la règle des trois «s»: rechercher le naturel en étant sobre, simple et sincère. Pas d'effets. Chanter comme on parle, en pensant à ce que l'on dit. Si on chante quelque chose de joyeux, on chante aussi la joie.»[17]

Le chanteur ne s'efforce pas d'acquérir une technique vocale, mais de se plonger dans un état mental qu'il considère comme un préalable nécessaire à

---

[15] Mentionnons l'Encyclique de Léon XIII *Rerum Novarum* diffusé en 1891 en Suisse romande par des milieux liés au cercle néo-thomiste français patronné par le philosophe J. Maritain, et la lettre apostolique *Motu proprio Tra le sollecitudini* de Pie X qui, en 1903, remet en honneur le plain-chant et la musique sacrée (cf. Morand 1986: 82-91).

[16] *Cf.* Cuisenier (1987: 109-143).

[17] Témoignage d'un choriste.

l'expression d'une spécificité émotionnelle, en consacrant ses efforts à vivre ce qu'il chante. Paradoxalement, ce sont précisément les paroles de chants écrits par les compositeurs folkloristes, glorifiant la vie d'estivage, que les chanteurs disent parvenir le mieux à vivre.

Dans le même ordre d'idée, on entend souvent dire que les gens chantaient mieux dans le passé parce qu'ils n'avaient pas le temps d'exercer la voix. Celle-ci est considérée comme d'autant plus belle qu'elle reste «non cultivée», libre de toute référence à un modèle:

> «C'était simple, mais c'était toujours sincère quand on chantait. Ce que je déplore souvent, c'est le manque d'âme. Il y a du métier, mais il n'y a pas d'âme.»[18]

> «On préfère la voix plus spontanée. L'auditeur moyen, le mélomane, il y en a qui aiment mieux les techniques nouvelles. [...] Nous, les armaillis, on préfère quand c'est le cœur qui parle et puis voilà.»[19]

Deux attitudes distinctes mais associées caractérisent les chanteurs dans leur effort pour parvenir au naturel et accéder par là au statut de «virtuoses» du chant gruérien: certains recherchent un profil compatible avec l'image du berger alpin, considéré comme un être bon par nature (puisqu'il lui suffit d'être lui-même pour accéder au naturel), tandis que d'autres, orientés vers la performance, recherchent le naturel dans l'acquisition d'une technique vocale qui relève du savoir musical académique.

Les timbres

De l'ensemble constitué par les «voix claires» du «pays» se dégage un sous-ensemble de termes qui introduisent des nuances de timbres. Les exemples ci-dessous en illustrent quelques connotations. La notion de voix claire est définie par un certain nombre de caractéristiques musicales (registre ténor, timbre, intensité, vibrato) qui, par la manière dont elles se combinent, situent les voix des chanteurs dans des configurations de groupes. La caractérisation des diverses voix claires est déterminée par une volonté de représenter, sous la forme d'expressions métaphoriques, un classement des chanteurs de la Gruyère à l'échelle du village, de la résidence, de la famille, de l'individu, du corps de métier. Ce classement est fondé sur des critères de savoir musical académique, ou de richesse matérielle.

---

[18] *Cf.* note précédente.

[19] Témoignage d'un paysan.

Un éleveur de condition modeste désignera la voix de sa famille comme «rauque» en la comparant à celle, jugée «plus claire», d'une autre famille d'éleveurs, mieux lotie. La logique du rapport à la pauvreté gouverne la relation des couples d'opposition (beauté/laideur; pauvreté/richesse) et traduit la rivalité sociale et économique entre groupes d'éleveurs.

Cet usage des critères esthétiques comme enjeux social se joue autour de la manipulation des images négatives ou positives du rural. Les voix des chanteurs d'un village de l'Intyamon resté longtemps fortement agricole, dont le revenu par habitant est l'un des plus faible de la vallée, ne sont pas spécifiquement dénommées. On dit d'elles, sur le ton de la raillerie, qu'elles ont un «timbre». Par ailleurs, les habitants sont dits avares; «ils sont si radins qu'ils refusent de participer aux sorties de la chorale». On dit des habitants d'un autre village, dont les pâturages sont les plus fertiles de l'Intyamon, qu'ils sont généreux et gais et qu'ils ont une «belle voix grasse» (comme on parle de l'herbe grasse des verdoyants pâturages environnants). La «voix grasse» est considérée comme une variété de voix gruérienne, même si elle est située dans le registre baryton ou basse, et que son timbre soit «plus chaud», «plus ample» que la «voix claire» située dans le registre ténor. Cette contradiction apparente montre bien le poids de critères sociaux, moraux et économiques dans le jugement musical.

Dans la terminologie utilisée pour nommer les voix des chanteurs, on repère aisément que les réseaux de solidarité se tissent au sein d'une parentèle. Le classement des voix concrétise des lignées de musiciens qui perpétuent, de génération en génération, un style vocal propre: «Ce chanteur a la voix d'un Vial». A travers ces références aux patronymes, on peut lire une autre forme d'inscription territoriale, celle des lignées issues d'une famille souche, qui circonscrit des zones d'appartenance plus restreintes, liées par exemple au nom d'une «montagnette» ou d'un village. Certaines familles résidant dans des villages différents portent des patronymes identiques. On différencie alors les voix selon les lignées d'une famille souche. Au nom patronymique succède la préposition «de». Un informateur remarqua, en entendant la voix d'un chanteur «C'est la voix d'un Vial du Crêt», en spécifiant «et pas celle d'un Vial de Grandvillard». Le vibrato dans ces jeux d'identification fait l'objet d'une attention particulière: «Ce chanteur est un Castella parce que sa voix est légèrement tremblotante, celui-là est un Doutaz parce que sa voix tremble». Une étude plus poussée enrichie d'une analyse acoustique permettrait certainement de mettre en rapport cette «géographie musicale» avec différentes configurations familiales. Remarquons que le classement de la voix montre la place prise par des lignées de chanteurs qui maintiennent dans la région leur patrimoine symbolique (réputations, prestige) grâce à ce capital culturel. A travers la réactivation de la mémoire familiale, par le jeux des dénominations des voix claires, transparaît la force du fait familial dans cette société. Lorsque des plaisanteries ou des remarques sont échangées à propos d'individus, les nuances sont plus fines mais renvoient aux mêmes catégories. On raille la prononciation de tel chanteur, son accent, son vocabulaire, son caractère ou sa manière de chanter.

Les chanteurs distinguent le «vibrato naturel» du «trémolo», défini comme un «vibrato exagéré», et dont la caractérisation met en évidence la façon dont ils rivalisent pour atteindre le naturel. Dire d'un chanteur qu'il fait un trémolo, c'est se moquer de lui aux yeux d'un berger ou d'un éleveur et lui reprocher de vouloir imiter le vibrato de l'armailli. Trémolo est le terme couramment employé pour qualifier la voix des chanteurs professionnels – formée à la technique du chant académique – lorsqu'ils interprètent le répertoire du «pays»[20]. D'autres qualificatifs appliqués aux choristes professionnels sont tirés de l'opposition cultivé/vulgaire. Les chanteurs professionnels d'une famille du village touristique de Gruyères[21] sont appelés «troubadours du château». Cette expression mi-ironique («ils se prennent pour les gens du château», «ils se donnent des airs citadins»), mi-admirative, tient au prestige dont ils jouissent dans les milieux musicaux classique et folklorique du canton de Fribourg, et que leur reconnaissent ceux-là mêmes qui les critiquent.

Certains choristes disent parvenir au naturel lorsqu'ils maîtrisent leur voix en fonction des exigences du savoir musical académique. Ils obtiennent un vibrato de fréquence en contrôlant la régularité et l'intensité des oscillations, tandis que d'autres choristes, ignorant cette technique, disent qu'ils laissent au contraire «venir librement» le vibrato, sans intervention d'un savoir musical acquis, selon le principe que chacun produit son propre vibrato. Cherchant à savoir en quoi se différencient ces vibratos jugés personnels, j'obtins les réponses suivantes «tremblement de la voix», «voix qui tremble», «vibration». La diversité des vibratos des chanteurs non professionnels est appréciée comme symbole de liberté, valeur clé, on l'a vu, de l'armailli type ainsi que de l'identité régionale ou nationale. On retrouve de façon plus marquée cette codification d'éléments stylistiques liée à la logique sociale à propos des appels du bétail[22].

L'esthétique vocale – on peut déjà le déduire des points précédents – exprime le jeu des rôles assignés aux chanteurs des deux sexes. Aujourd'hui encore, ce sont les hommes qui chantent en soliste, qui improvisent et qui dirigent les chorales, tandis que les femmes chantent dans le chœur qui met en valeur la voix du soliste. Quant aux qualités spécifiques de la voix chantée proprement dite, l'idée selon laquelle les voix des hommes sont plus harmonieuses – «hautes», dans le registre ténor, mais pas «aiguës» ni «stridentes» – prévaut

---

[20] Par «chanteurs professionnels», on comprend en Gruyère les chanteurs qui vivent de l'art vocal et qui pratiquent aussi bien le chant classique dans un chœur de la radio ou de l'opéra, que le chant folklorique au sein d'une chorale formée également d'amateurs.

[21] Gruyères est le principal pôle d'attraction touristique de la vallée. Au château sont organisés, en l'honneur de personnalités politiques, des «concerts folkloriques» ou «classiques» pour lesquels on sollicite les chanteurs professionnels.

[22] *Cf.* Bolle-Zemp (1985).

chez bon nombre de chanteurs. On rappellera également que les chants les plus prestigieux sont dénommés «chants de l'armailli». Ainsi, la pratique du chant, la voix la plus harmonieuse et l'origine du chant sont attribuées en premier lieu à l'armailli. A l'alpage on aime les voix fortes qui résonnent dans la montagne. La «voix gruérienne» exprime la maturité de l'homme, la force vitale. C'est l'armailli, c'est-à-dire le berger en chef, et le plus âgé bien souvent, qui appelle les vaches de sa «belle voix claire». Dans l'opposition du masculin et du féminin, on voit que la logique du rapport à la femme gouvernant les relations mythiques est le produit de la combinaison de fantasmes sociaux et sexuels enracinés dans nos sociétés.

Le mode de désignation de l'émission vocale est masculin ou féminin suivant qu'il exprime symboliquement la polarité sociale de chanteurs de groupes sociaux différents. La voix chantée doit être alors considérée à la lumière d'une signification où l'opposition masculin/féminin peut se superposer à d'autres, celles notamment entre savoir musical académique et savoir traditionnel, entre espace du haut et espace du bas. Le bas, représenté par la vallée, est alors associé au domaine des sons non musicaux, mais aussi parfois à la féminité; celle-ci étant définie négativement en référence à la virilité, c'est-à-dire par ce qu'elle n'est pas. La voix formée dans les lieux consacrés au savoir musical légitime (école normale, conservatoire de musique) est qualifiée quelquefois de féminine («voix de gonzesse») et s'oppose alors à la «voix naturelle» de l'armailli:

> «Au concours de la fête des vignerons, il y en a qui sont arrivés avec leur bouquins, mais nous les Gruériens, on n'avait pas un bouquin. Il y avait de ces chanteurs d'opéra, de Genève, un peu demoiselle sur les bords.»[23]

En 1751 déjà, un témoignage, de source inconnue, raconte dans une lettre qu'un Suisse un peu exalté a chanté le *Ranz des vaches* à l'opéra de Paris (nous traduisons de l'allemand):

> «Un de ces bergers est venu à Paris, on l'a amené à l'opéra et quand il a entendu les trilles des castrats, il s'est oublié et a dit que ce chant-là était trop efféminé. Il a fermé les yeux, s'est mis le doigt dans l'oreille et a entonné un *Kuhreihen* en couvrant toute la musique des chanteurs d'opéra [...]».[24]

L'armailli, autour duquel se définit le «pays», détient le «vrai chant». Il est le travailleur productif dans l'économie pastorale et a les qualités d'un héros

---

[23] Témoignage d'un berger dont la personnalité incarne par plusieurs aspects le stéréotype même de l'armailli. Son interprétation du *Ranz des vaches*, notamment du refrain qui est précisément l'appel aux vaches pour la traite, l'a rendu célèbre lors de la Fête des Vignerons à Vevey en 1977.

[24] Cité par Baumann (1976: 143) d'après *Le Calendrier helvétique* publié en 1780.

qui se signale par ses performances, ses valeurs humaines, ses exploits, son aptitude musicale. Il est aussi l'homme sans femme qui, à la montagne, s'affranchit de toute contrainte. Il incarne la fierté et la noblesse; il excelle au travail.

⁂

De ce qui précède, on se tiendra à constater la présence d'un certain nombre de constantes relatives au pasteur nomade et à la topographie du sol montagneux. Ce que confirmeraient les témoignages relatifs à l'origine du chant montrant l'armailli comme un héros civilisateur, issu d'un temps jadis, éternel printemps de l'âge d'or. Il s'agit de vérifier la présence de ces éléments mythiques dans d'autres domaines de la culture en Gruyère et en Suisse, puis de les comparer à d'autres stéréotypes saisissables dans différentes régions (Caucase, Carpathes, Pyrénées, Corse) sous des formes particulières. On devrait alors pouvoir établir – en excluant l'hypothèse de toute manière invérifiable d'une transmission à travers les siècles d'un ancien fonds commun mythique – à quelles grandes familles de mythes ces éléments se rattachent. Les observations que nous avons faites tout au long de cet article doivent être généralisées bien au-delà de la notion de «voix claire». Celle-ci est significative, on l'a vu, d'un petit nombre d'oppositions (évoquées souvent par un seul terme) qui se réduisent à l'opposition fondamentale entre gens du haut et gens du bas. On aimerait comparer les propriétés qui s'y rattachent à celles opposant des peuples du Nord et du Midi[25].

D'autres enquêtes que nous avons menées à titre comparatif en milieu proprement urbain, ont montré sous d'autres formes les mêmes schèmes mythiques. Nous l'avons dit au début de cet article, ceux-ci fonctionnent au sein de nouvelles sensibilités qui émergent dans nos sociétés urbaines et industrielles: demande de ruralité, de particularisme (sur le mode de l'exotisme), priorité de principe accordée à la valeur nature. La publicité touristique nourrit (et se nourrit) de ces ressorts mythiques que cristallisent les chorales folkloriques autour desquelles s'animent les controverses idéologiques, politiques et religieuses, et sur lesquelles se fondent les consensus. Le phénomène n'est pas nouveau. Nous avons montré dans un travail précédent que d'étranges équivalences et assimilations avaient déjà été faites entre les années 1930 et 1950 par les défenseurs d'un nationalisme traditionnaliste (à qui certains groupes folkloriques actuels ne manquent pas de faire un clin d'œil)[26].

Les conceptions esthétiques, la symbolique du berger et de la montagne,

---

[25] Cf. Bourdieu (1982: 227-241).

[26] *Cf.* Bolle-Zemp (1990).

puisent dans l'héritage du mouvement européen d'invention des traditions populaires issu du romantisme et du pré-romantisme allemand. La Suisse, on le sait, fut l'une des premières nations européennes à prendre conscience de son patrimoine collectif, à l'exalter comme celui d'un peuple naturel et libre et à s'y identifier[27].

Les oppositions fondamentales sur lesquelles se fondent les représentations du chant, sous des formes explicites, implicites, inversées, sont traités selon diverses logiques (temporelles, sociales, techno-économiques, spatiales) issues de l'ancienne société pastorale, mais aussi de nos sociétés modernes européennes. Expressions d'époques distinctes, ces représentations ont en commun de puiser aux sources de l'histoire symbolique de la ruralité (les thèmes du bon peuple, la prégnance de la perception paysagère de l'environnement) et des schèmes mythiques encore à l'œuvre dans notre inconscient collectif (âge d'or, montagne, berger), alors qu'elles s'inscrivent dans des valeurs idéologiques contemporaines. Par là, on peut peut-être comprendre pourquoi, parmi tant de commentateurs, de promoteurs du folklore musical et de choristes, personne n'a questionné cette mythologie musicale, particulièrement opérante et évidente en Gruyère. La réputation des chanteurs tient sans doute plus à l'efficacité symbolique du chant, qui imprime une enveloppe esthétique et poétique sur les projections du social, qu'à une spécificité vocale liée au territoire. Les inconditionnels du chant choral sont conscients de cette efficacité symbolique, tout en se plaisant à jouer le rôle de détenteurs de la voix claire spécifiquement gruérienne.

[27] Les données relatives au rôle de la Suisse figurent dans Cocchiara (1971) et Belmont (1976).

Bibliographie

BAUMANN Max Peter
1976 *Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels.* Winterthur: Amadeus Verlag.

BELMONT Nicole
1986 *Paroles païennes. Mythe et folklore.* Paris: Imago.

BOLLE-ZEMP Sylvie
1985 «Lyoba appels au bétail et identité en Haute-Gruyère (Suisse)». *Yearbook for Traditional Music* 17: 167-197.
1990 «Institutionalized Folklore and Helvetic Ideology». *Yearbook for Traditional Music* 22: 127-140.
1991 (sous presse) *Le réenchantement de la montagne: l'art vocal en Haute-Gruyère.* Bâle: Société suisse des Traditions Populaires (thèse de doctorat révisée).

BOURDIEU Pierre
1982 *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques.* Paris: Fayard.

COCCHIARA Giuseppe
1971 *Storia del Folklore in Europa.* Turin: Boringhieri.

CUISENIER Jean
1987 *L'art populaire en France. Rayonnement, modèles et sources.* Paris: Arthaud.

MORAND Marie Claude
1986 «L'art religieux moderne en terre catholique. Histoire d'un monopole», pp. 82-92, in Collectif de recherches de l'université et musées lausannois, *19-39 La Suisse romande entre les deux guerres.* Lausanne: Payot

RESZLER André
1986 *Mythes et identité de la Suisse.* Genève: Georg.

LE *KAN HA DISKAN*
A propos d'une technique vocale en Basse-Bretagne

Yves Defrance

> « Il n'est pas possible de comprendre la danse des montagnes si l'on n'a présents à l'esprit cette expérience universelle du chant, ce goût souvent passionné qu'on a pour lui, cette importance qui lui est reconnue. »
>
> Jean-Michel Guilcher

Située à l'extrême ouest de la France, la presqu'île de Bretagne se sépare en deux grandes régions linguistiques. Dans la partie la plus occidentale, dite Basse-Bretagne, on parle le breton, langue celtique. En Haute-Bretagne la langue est romane, le gallo, et, mises à part quelques tournures lexicales celtisantes, elle se rapproche des parlers voisins normands, vendéens, angevins et manceaux. Le breton s'apparente, lui, au gaélic d'Écosse et d'Irlande, et, plus encore, au gallois et au cornique de la Cornouaille insulaire, tous trois de la branche celtique dite « britonique ». En 1991 quelques centaines de milliers de « Bretonnants » s'expriment quotidiennement dans différents dialectes bretons que l'on peut regrouper autour des quatre grands « pays » de *Breiz-Izel* (Basse-Bretagne en breton): Kerne, Treger, Leon, Gwened (Cornouaille, Trégor, Léon, Vannetais).

La Basse-Bretagne: une mine de chansons populaires

Cet isolement géographique et linguistique dans une société où la culture dominante est véhiculée en français a sans doute joué un rôle important dans la résistance des Bas-Bretons aux influences étrangères, principalement françaises. Les mœurs et coutumes des habitants de *pen ar bed* (bout du monde) ont d'ailleurs longtemps provoqué la curiosité des voyageurs, antiquaires et folkloristes. Comme dans la plupart des investigations ethnographiques européennes, le regard fut d'abord porté sur les phénomènes les plus spectaculaires des productions culturelles: costume, habitat, superstitions et autres singularités[1]. La langue bretonne, obstacle évident dans la communica-

---

[1] Marcel Mauss recommande lui-même l'habitat et la langue comme objets initiaux d'investigation ethnographique (1989: 23).

tion entre les observateurs et les indigènes retint particulièrement l'attention. Un voyageur du milieu du XIX[e] siècle ne parlait-il pas de la muraille chinoise qui s'élevait de Saint-Brieuc à Vannes en évoquant la limite orientale de la langue bretonne !

Dès la fin du XVII[e] siècle, des religieux rassemblent les éléments linguistiques qui donneront la matière des premiers dictionnaires breton-français, publiés au siècle des Lumières (Cillart de Kerampoul 1744, Le Pelletier 1752, Rostrenen 1732). Leur objectif est de faciliter aux francophones la compréhension des Bas-Bretons et non pas l'inverse. La majorité des Bretonnants étant illettrée jusqu'à la Première guerre mondiale, c'est dans une autarcie quasi complète que la culture bretonne, repliée sur elle-même par nécessité, se conserva jusqu'à nous.

Les premières collectes de chansons populaires sont entreprises dès la fin de l'Ancien régime et s'organisent sous l'impulsion de l'Académie celtique, créée aux lendemains de la Révolution française (Ozouf 1981).

Mais le véritable coup d'envoi dans la prospection de textes de littérature orale, chantée ou non, est la publication du *Barzaz-Breiz*, par La Villemarqué en 1839. Cet évènement de première importance place subitement la littérature orale de Basse-Bretagne sous les feux de l'actualité parisienne. Le mouvement romantique s'empare de certains thèmes «celtiques» et le voyage en Bretagne, à caractère parfois initiatique, s'inscrit sur la liste des émotions à vivre pour les écrivains qui succèdent à Chateaubriand (Hugo, Stendhal, Sand, Flaubert, Balzac, Mérimée, etc.) (Defrance 1989).

En Bretagne même les travaux de La Villemarqué suscitent des vocations nombreuses. On devine que, dans cet élan d'intérêt pour la littérature orale, le support musical reste au second plan. Bon nombre de collectes sont dépourvues de la moindre notation musicale. L'énorme corpus de *gwerziou* (complaintes) et *soniou* (chansons) établi par F.-M. Luzel (1868), par exemple, ne connaîtra de transcriptions mélodiques appropriées qu'un demi siècle après sa première publication (Duhamel 1913).

Il faut attendre 1885 pour que la «musique bretonne» soit révélée au public. C'est en effet Bourgault-Ducoudray, professeur d'histoire de la musique et d'analyse au Conservatoire de Paris, qui, le premier, décrit le matériau musical qu'il a lui-même recueilli lors d'une mission en Bretagne, mettant en avant l'intérêt musicologique des chansons populaires au détriment, cette fois, de leur contenu littéraire. Pour la première fois, une collecte de chansons est faite dans le but d'en analyser les mélodies. Le nantais Bourgault-Ducoudray ne s'intéressait pas du tout au texte en breton, langue dont il ne comprenait pas un traître mot. Par contre les remarques qu'il livre dans son introduction (1885: 5-18) vont beaucoup influencer les collectes qui suivront, au point que le phénomène aura tendance à s'inverser par la suite avec l'apparition de recueils de musique pure (Bourgeois 1897; K.A.V. 1942; Montjarret 1947, 1953, 1984; Sicard 1985).

A l'heure actuelle, le corpus de chansons traditionnelles recueillies en Basse-Bretagne atteint un volume considérable. Depuis maintenant deux

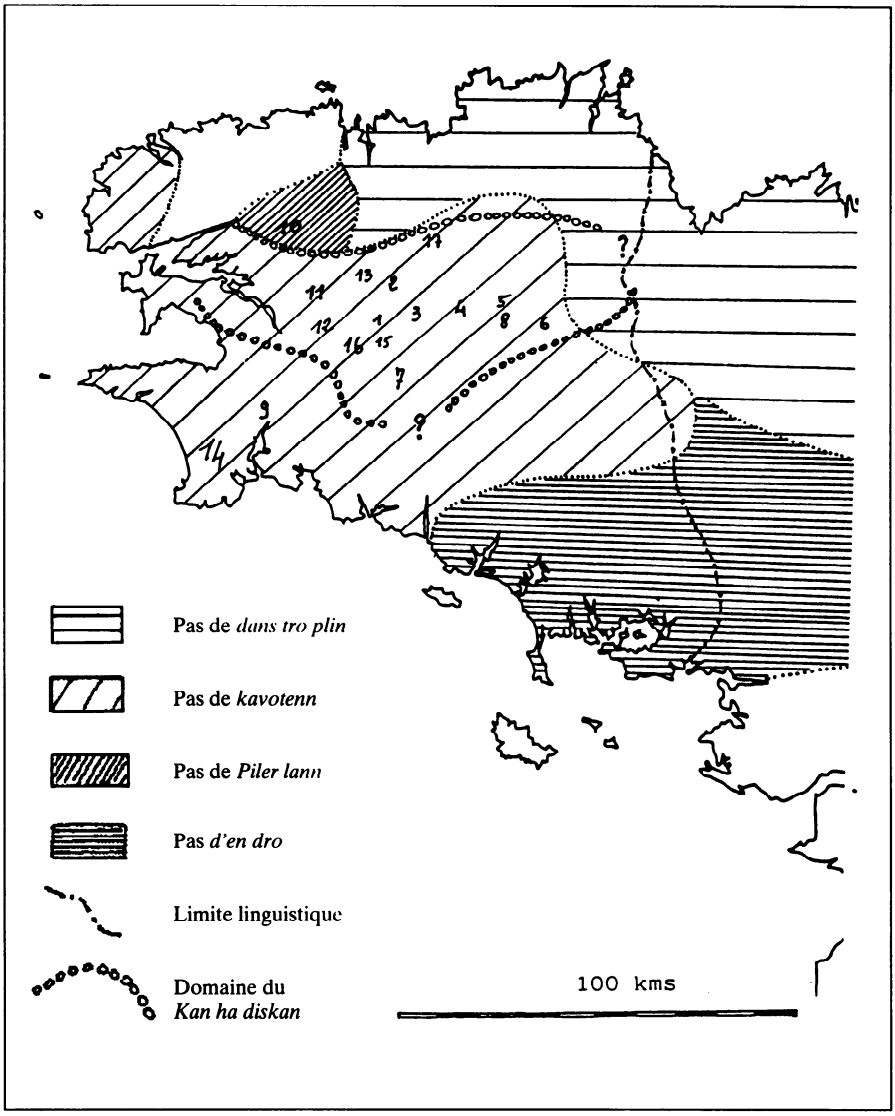


Fig. 1: Le *kan ha diskan* en Basse-Bretagne.

1 Landeleau
2 Poullaouen
3 Carhaix
4 Maël-Carhaix
5 Plouvenez-Quintin
6 Plélauff
7 Gourin
8 Rostrenen
9 Quimper
10 Sizun
11 Braspart
12 Pleyben
13 Huelgoat
14 Pays bigouden
15 Spézet
16 Châteauneuf-du-Faou
17 Scrignac

siècles, la collecte n'a jamais cessé ; elle s'est même intensifiée ces vingt dernières années avec la propagation d'un outil nouveau : le magnétophone. Si les chercheurs professionnels l'utilisent depuis la fin des années 1930 (Falc'hun 1942), les amateurs, organisés souvent en associations de sauvegarde du patrimoine oral, font de très nombreux enregistrements de terrain, de qualité inégale mais de quantité indéniable. Un exemple frappant peut être cité ici pour montrer jusqu'où va aujourd'hui la prise de conscience d'une urgence de la collecte. Il s'agit de cet octogénaire qui, sentant venir sa fin, fit l'achat d'un petit magnétophone et enregistra lui-même les chansons de son répertoire qu'il jugeait important de sauver de l'oubli. On retrouva les bandes magnétiques, documents sonores à double titre, dans ses effets après son décès.

Depuis une quinzaine d'années, la magnétothèque Dastum, installée à Rennes, s'est donné comme mission de regrouper, de cataloguer et de conserver les centaines d'enregistrements amateurs qui lui parviennent ainsi que d'encourager la poursuite des collectes (*dastum* signifie recueillir en breton). Quand Arnold Van Gennep voyait en la Bretagne une région parmi les mieux prospectées, il traduisait une réalité qui, aujourd'hui, se confirme plus que jamais (1938-49). Les collections de Dastum renferment plusieurs milliers de pièces, répertoriées, identifiées et accessibles à la consultation.

Nous avons donc devant nous un matériau musical d'une grande richesse et d'une grande variété. Pourtant, si les études littéraires sur la chanson populaire bretonne sont très avancées, notamment sur la *gwerz*, genre spécifique de chanson narrative en breton (Laurent : 1986), certains genres comme les chansonnettes ou certaines fonctions comme l'accompagnement de la danse n'ont pas bénéficié d'autant d'investigations scientifiques poussées, si l'on excepte le remarquable travail de Jean-Michel Guilcher (1963) auquel nous nous référons à maintes reprises.

L'accompagnement musical de la danse

La fin du XIX^{e} siècle et le début du XX^{e} connaissent des mutations très importantes dans les pratiques musicales traditionnelles en Bretagne. C'est à partir des années 1880 que les stratégies paysannes de conquête de la musique instrumentale populaire enregistrent leurs premiers succès. Ainsi nos statistiques élaborées à partir de sources écrites et d'enquêtes orales montrent de façon indéniable la formidable poussée du biniou et de la bombarde, mais aussi du violon, de la vielle, de la clarinette, et surtout de l'accordéon (Defrance : 1984, 1985).

La vogue pour la musique instrumentale en Bretagne, qui saisit le mouvement régionaliste breton au milieu des années 1930 et prend une ampleur considérable dans les années 1960, accélère le mouvement de dévalorisation de la musique vocale. Un bulletin interne à la fédération folklorique *Bodadeg ar Sonerien* (Assemblée des sonneurs) voit le jour en 1947. Son titre *Ar soner*

(le sonneur) indique d'emblée l'orientation instrumentale prise par les rédacteurs. De même le mensuel *Musique bretonne*, fondé en 1980, s'adresse principalement à un public d'instrumentistes.

Aujourd'hui, la musique instrumentale domine très largement le panorama musical breton contemporain, que ce soit dans la production discographique, dans l'enseignement ou dans les prestations publiques (Moëllo: 1989).

Cela ne fut pas toujours le cas, bien au contraire. Jusqu'à une époque relativement récente la répartition sociale, spatiale et temporelle de la musique instrumentale était inégale en Basse-Bretagne. En 1900 encore, l'aire de diffusion du couple biniou-bombarde par exemple, comprenait le Gwened mais une partie seulement du Kerne, quelques cas en Treger et excluait complètement le Leon. Le mode d'accompagnement d'une noce est à ce titre un bon indicateur pour mesurer l'impact des «sonneurs» traditionnels dans un «pays». On constate qu'en zone même de pratique instrumentale dense, la distinction sociale se manifeste dans le choix des musiciens – de renom variable –, dans le type d'instrument utilisé, mais aussi dans la durée et la fréquence de leur intervention musicale au cours du rituel nuptial.

Au fur et à mesure que l'on s'éloigne des foyers géographiques de concentration de musiciens, une hiérarchie apparaît entre les occasions de jeu durant la période qui va de 1880 à 1940. N'importe qui n'invitera pas un ou plusieurs musiciens, pour n'importe quelle réjouissance, n'importe où sur le territoire breton dans sa globalité. Quand l'un peut s'offrir un couple de sonneurs pour une fête à l'échelle domestique, d'autres, organisateurs d'une grande fête publique comme un pardon, peuvent être amenés à hésiter pour prendre une telle décision.

Le domaine le plus observable de la conquête instrumentale est sans doute celui de l'accompagnement de la danse. Comme l'a très justement souligné Jean-Michel Guilcher[2] la danse traditionnelle en Bretagne, telle qu'il a pu l'étudier et en dégager les formes anciennes, trouve toujours un mode d'accompagnement vocal. Bon nombre d'airs instrumentaux à danser puisent d'ailleurs leur origine dans le répertoire chanté. C'est dire l'importance du chant à danser dans les pratiques traditionnelles.

Deux techniques vocales principales sont utilisées: le chant à répond – un meneur énonce un couplet qui est «répondu», à savoir repris, par un chœur – et le tuilage, appelé *kan ha diskan* en breton.

Le chant à répond est commun à toute la Bretagne. Le *kan ha diskan* ne subsiste actuellement que dans une bande centrale de trente à soixante kilomètres de largeur et qui s'étend de la rade de Brest à la limite linguistique, avec toutefois une très forte implantation en Haute-Cornouaille (*Kerne-Uhel*).

---

[2] *Cf.* 1963: 239, 309, 355, 388, 404, 463, 488, 514.

Kan ha diskan et *tralalaleno*

Les collecteurs de chansons populaires bretonnes ont pour la plupart ignoré ou peu prospecté la Haute-Cornouaille[3]. Différentes raisons peuvent être invoquées. L'enclavement géographique n'en est pas la moindre.

Zone accidentée du Centre-Bretagne, traversée au nord par la chaîne des Monts d'Arrée et au sud par celle des Montagnes Noires, à la limite des trois départements bretonnants du Finistère, des Côtes d'Armor et du Morbihan, la Haute-Cornouaille fut en effet peu visitée par les voyageurs. Grâce aux investigations de Jean-Michel Guilcher, nous sommes éclairés sur le répertoire chorégraphique traditionnel local.

Cette région est notamment le lieu de rencontre de deux pas de danse fondamentaux: la *kavotenn* et la *dans tro plin* (prononcer pline). Plusieurs microrégions ou «pays» s'y côtoient (Guilcher 1981). Certains, comme le pays *kost er c'hoet* ou le pays *dardoup* ne couvrent qu'un nombre restreint de communes. D'autres s'étendent plus largement (pays *fanch*, pays *fisel*); parfois une zone géographique assez mal définie, comme le «pays des montagnes», rend nécessaire la désignation de «sous-pays»: pays *bidar* entre Braspart et Pleyben, ou encore pays *chtou* autour de Gourin.

Les interpénétrations entre ces «pays» entraînent des échanges culturels nombreux donnant naissance à des frontières mouvantes qui ont tendance à s'élargir avec le temps.

Il en est ainsi des communes à l'est de Maël-Carhaix ou au sud de Rostrenen où les deux pas fondamentaux coexistent sans qu'aucun des deux ne semble aujourd'hui prendre l'avantage sur l'autre. Malgré cette pluralité de microcosmes chorégraphiques et stylistiques, une constante musicale établit un liant solide entre toutes ces communautés de Haute-Cornouaille: la pratique du *kan ha diskan*.

L'expression *kan ha diskan* (littéralement «chant et déchant») traduit de façon imagée une technique vocale et plus précisément un mode de reprise d'une phrase mélodique en alternance entre deux chanteurs. Loeiz Roparz, né en 1911 à Poullaouen, nous assure: «On peut chanter en *kan ha diskan* n'importe quelle chanson, sans restriction de style ou de tempo. Le *kan ha diskan*, ce n'est pas seulement du chant à danser. Ça sert aussi à marcher, à raconter, etc. Et le rythme change avec la fonction.» (Raviart 1988: 28). De même, quelle que soit la danse chantée, la technique vocale reste toujours celle du *kan ha diskan* en Haute-Cornouaille. Quelques polkas, valses et autres danses par couple, importées au cours du XX^{e} siècle, ont d'ailleurs été composées pour être chantées en breton selon cette technique.

---

[3] Duhamel (1913) a interrogé quelques chanteurs de Haute-Cornouaille. D'autres collectes furent menées de façon peu systématique dans ce «pays» de la Bretagne intérieure. Signalons Quellien (1889) et surtout Laterre et Gourvil (1911) dont les informateurs viennent, pour leur majorité, de Carhaix et de ses environs. A noter la *dans tro* (pp. 68-73) qui est, à n'en point douter, un ton simple parfaitement adapté au *kan ha diskan*.

A cette expression d'usage interne entre les chanteurs de Haute-Cornouaille, pourrait être opposée celle de *tralalaleno* dont l'aire de diffusion s'étend à presque toute la Basse-Bretagne. Si *kan ha diskan* et *tralalaleno* désignent au bout du compte une même manière de chanter, ces deux expressions mettent en avant deux aspects différents du chant des «montagnards» bretons.

Le *tralalaleno* fait référence aux onomatopées employées abondamment par les chanteurs à différents moments de leur prestation:

- lorsqu'ils entonnent un air avant de lui donner des paroles;
- entre deux couplets pendant le chant proprement dit afin de leur ménager le temps d'interroger leur mémoire quant à la suite du texte, ou plus fréquemment pour redynamiser l'accompagnement de la danse;
- pour combler un texte vacant lorsque le support musical se déploie sur un nombre plus important de temps que le vers poétique n'a de pieds[4].

La technique du *kan ha diskan*

Chanter en *kan ha diskan* consiste donc à chanter une mélodie à deux ou plusieurs personnes sans qu'il y ait la moindre interruption de son entre le soliste et le chœur. Un premier chanteur interprète une première phrase mélodique sur laquelle vient se greffer, lors des derniers temps, un second chanteur, lequel en reprend seul l'exécution. Puis le premier chanteur, qui s'était tu durant la reprise de la première phrase par son acolyte, intervient à nouveau lors de la fin de cette phrase pour se confondre avec son partenaire avant d'enchaîner seul la seconde phrase. Le résultat sonore est une chanson dont les couplets sont interprétés alternativement par un ou plusieurs chanteurs, mais dont la fin de chaque phrase est scandée par la totalité des exécutants, au nombre réduit généralement à deux ou trois personnes.

Ainsi l'intensité sonore varie selon qu'un passage est exécuté par un des solistes ou par le chœur, la tension étant constamment maintenue par une prestation sans coupure et avec peu de modulation de tempo.

Chaque chanteur, qu'il soit *kaner* (meneur) ou *diskaner* (répondeur) peut faire évoluer la mélodie au gré de son imagination, durant les passages où il est seul, pourvu qu'il retrouve son partenaire au bon moment et sur les bons appuis mélodiques. La fusion des interprètes se produit sur les deux derniers temps de chaque phrase mélodique et souvent même sur un passage légèrement plus long. A l'instar des jazzmen possédant une grille harmonique pour chaque morceau sur laquelle se bâtit toute leur improvisation, les chanteurs de *kan ha diskan* ont toujours à l'esprit un canevas rythmique avec lequel ils font corps et auquel se superpose une trame mélodique dont le degré fondamental, tel un bourdon éteint, reste latent jusqu'à la dernière note de l'énoncé. Mais la variété du texte favorise la mise en place de divers agréments rythmiques et

---

[4] *Cf. infra* «Une distinction structurale vernaculaire du répertoire».

mélodiques. Il n'est pas rare non plus qu'un interprète devance l'attaque d'une phrase par une anacrouse de hauteur équivalente à la note de départ, renforçant ainsi la dynamique motrice de la musique d'accompagnement de la danse.

Une exécution de *kan ha diskan* n'est jamais figée dans une tessiture donnée. Dans certains cas extrêmes la hauteur de la note fondamentale de l'échelle utilisée peut évoluer vers l'aigu, jamais vers le grave, jusqu'à presque deux tons.

Fait intéressant, il advient souvent que les deux chanteurs ne s'appuient pas exactement sur les mêmes degrés de l'échelle mélodique en fin de phrase, créant ainsi une dissonance d'environ une seconde.

Lorsque les chanteurs sont de sexe différent, l'intervalle d'octave qui sépare naturellement les deux voix a tendance à être légèrement diminué. La constance du tempo dans les *kavotennou* chantées de Haute-Cornouaille est remarquable et caractéristique de ce répertoire. Toutefois l'analyse en laboratoire met presque toujours en évidence une légère accélération de la pulsation au cours du chant. Le changement de tempo est tellement progressif et joue sur une part si infime qu'il est quasiment impossible de le déceler d'oreille.

Enfin, il est rare que la subdivision du temps soit totalement binaire ou totalement ternaire. Plus général est le jeu qui s'établit dans cette incertitude: aussi bien dans la zone *fanch* pure (*dans tro plin*) que dans la montagne (*kavotenn*), nous rencontrons des duolets en 6/8 et des triolets en 2/4. En revanche un distinguo important peut être fait entre les cellules rythmiques propres à chaque zone de pas fondamental. Celles-ci engendrent une accentuation tout à fait caractéristique pour chaque répertoire musical et que l'on pourrait réduire à:

- *Kavotenn*:
- *Plin*:

Un marqueur identitaire musical

Ce modèle d'accompagnement vocal de la danse est resté si fort en Haute-Cornouaille qu'aucun mode de production musicale n'a réussi à imposer une forme différente dans le répertoire des airs du fonds ancien. La carrure rythmique de cette technique vocale est d'une telle rigidité que toute interprétation instrumentale du répertoire ne peut que s'y fondre.

Dans les années 1947-1960, Hélène et Jean-Michel Guilcher furent les premiers à recueillir des informations précises sur le *kan ha diskan*. Enquêtant sur la danse traditionnelle en Haute-Cornouaille, ils furent immédiatement confrontés au phénomène vocal dans toute son ampleur et notèrent plus de cinq cents mélodies appropriées au *kan ha diskan*. Les observations sur le protocole de la ronde chantée, le répertoire musical, les manières de chanter et le déroulement complet d'une prestation de chanteurs accompagnant une «suite

réglée» sont pour nous très précieuses (1963: 239-253). Nos propres collectes, fortes d'à peine 170 pièces, ne purent jamais rapporter que des bribes d'une tradition dont l'extinction, amorcée dès le deuxième quart du XX[e] siècle, s'est accélérée ces dernières années (Guilcher 1967). Malgré une action de sauvegarde intelligemment conduite, les conditions d'observation du *kan ha diskan* s'amenuisent de jour en jour. Si les Guilcher pouvaient rencontrer un chanteur chez pratiquement chaque habitant de la Haute-Cornouaille («Au dessus de 35 ans presque tout le monde chante»), nous n'en recensons aujourd'hui que quelques dizaines à peine (*cf.* affiche «Per Poher»).

A l'heure actuelle, le *kan ha diskan* est exécuté devant un microphone avec amplificateur dans ces réunions dansantes appelées *festou-noz*. Un couple de chanteurs, hommes ou femmes, parfois mixte, parfois plus de deux, est invité et défrayé pour participer à l'animation d'un bal où ne sont dansées que des danses dites traditionnelles ou considérées comme telles par les participants.

Grâce à la «découverte» du *kan ha diskan* par les Guilcher et au sérieux de l'étude qu'ils ont menée concernant son domaine géographique à l'époque de leurs prospections, mais aussi au plus loin que la mémoire de leurs informateurs les laissait aller, nous avons accès à des informations qui risquaient d'être passées totalement sous silence. La consultation des documents anciens n'apporte en effet que très peu de chose sur cette question. Aucune mention de chant tuilé n'apparaît dans l'abondante littérature consacrée à la Bretagne. Pas même La Villemarqué n'y fait allusion. Seul Bourgault-Ducoudray, donne ce commentaire à propos d'une chanson recueillie auprès de M. Nicolas à Huelgoat, au cœur de la Haute-Cornouaille précisément:

> «Cette chanson appartient à la classe des chansons de danse alternées qui s'exécutent toujours à deux voix et dans un diapason assez élevé. La présence obligée de deux chanteurs n'a pas pour but de présenter le motif sous forme de duo, mais de rendre la fatigue moins grande, en la divisant. L'un des chanteurs entonne la première phrase, l'autre lui répond et ainsi de suite. Comme ce dialogue musical ne doit pas apporter la moindre perturbation à l'unité rythmique, chaque chanteur a soin d'attaquer, avant le début de sa phrase, les dernières notes de la phrase chantée de son partenaire. Il se produit ainsi à la fin de chaque période un rinforzando résultant de la superposition des deux voix, qui imprime un nouvel élan au chant et à la danse. L'air de cette chanson sert d'accompagnement à la danse appelée bal» (1985: 112).

On reconnaît aisément, à cette description et à l'exemple musical qu'il donne, un *tamm-kreiz* de *kavotten*, et pour lequel la technique vocale transcrite présente tous les aspects d'un *ton* (air) de *kan ha diskan*.

Les *tons doubles*, où la deuxième phrase est entrecoupée d'une ritournelle de huit temps sur les syllabes «ti la la le no», offrent un terrain particulièrement propice à la variation mélodique. Jean-Michel Guilcher relève des vocalises en A, EU, I, AOU, EUOU. Ces onomatopées s'avèrent pertinentes pour désigner ceux qui en font l'usage. L'expression «chanter au tra la la», et plus

fréquemment «danser au tra la la le lo» reflète bien cette idée. Un sobriquet est d'ailleurs utilisé en pays bigouden (Finistère sud) à propos des habitants de Haute-Cornouaille: *paotred tralaleno* (les gars du tralaleno). Il faut reconnaître que dans cette région du Centre-Bretagne, et jusqu'au milieu du XX^{e} siècle, le chant tenait dans la vie sociale traditionnelle une place de première importance:

> «[il] est aujourd'hui encore l'accompagnement typique de la danse dans tout le domaine cornouaillais de la gavotte en ronde. Dans les années qui ont suivi la première guerre mondiale, à plus forte raison avant 1914, le chant gardait en ces régions une vie vraiment extraordinaire, la plus intense semble-t-il de la plupart des pays de France lors des grandes collectes folkloriques de la fin du XIX^{e} siècle. Dès l'aube les dialogues chantés s'engageaient, parfois à des kilomètres de distances entre les paysans qui, chacun dans son pré, fauchaient le fourrage du bétail. Au long du jour tout travail et tout loisir qui permettaient le chant lui faisaient place. Ainsi jusqu'au soir, où les ménagères sans quitter l'âtre, savaient quel attelage rentrait du dehors à la chanson des conducteurs. «En ce temps-là, disait l'un de nos informateurs, dès qu'on se trouvait deux sur la route, on se mettait à chanter.» (1963: 240).

Si l'on se réfère aux témoignages oraux le *kan ha diskan* paraît avoir connu une aire d'utilisation importante en Basse-Bretagne jusqu'à la fin du XIX^{e} siècle (*cf.* carte). Peu après la Première Guerre Mondiale, lors de sa disparition dans les pratiques traditionnelles, il n'était connu que dans huit à dix cantons du Centre-Bretagne. Le savoir-faire s'est pourtant suffisamment conservé entre les deux guerres mondiales pour que les tentatives de réhabilitation faites par une poignée de militants culturels dans les années 1955-56, se soldent par un certain succès. En 1991, et grâce à cette stimulation endoculturelle, nous pouvons encore assister à des prestations de chanteurs et chanteuses accompagnant la danse. Ce qui frappe sans doute l'auditeur à première écoute est peut-être l'impression de régularité dans un tempo rapide, de répétition lanscinante même qui se dégage de ces chants parfaitement scandés, à caractère presque incantatoire.

L'originalité des *tons* de *kan ha diskan* tient à plusieurs facteurs musicaux. C'est sans doute dans leur structure formelle qu'ils se démarquent le plus du reste du répertoire breton. Aussi nous paraît-il intéressant d'en proposer une approche analytique.

Une distinction structurale vernaculaire du répertoire

Le *kan ha diskan* est appliqué principalement à la ronde chantée de Haute-Cornouaille qui, en réalité, est une suite de trois danses, entre lesquelles s'interpose parfois une quatrième. Les trois parties principales de la suite se nom-

		Pourcentage	Nombre de formes
Tons simples	*kavotenn*	33 %	3
	plinn	52 %	9
Tons doubles	*kavotenn*	66 %	8
	plinn	40 %	10
Tons moyens	*kavotenn*	0 %	0
	plinn	8 %	2
Tons triples	*kavotenn*	1 %	2
	plinn	0 %	0

Fig. 2: Structures formelles des *tons* de *kan ha diskan.*

ment *tamm kenta*, *tamm kreiz*, *tâmm diweza* (premier morceau, morceau central, dernier morceau). Nous n'évoquerons ici que les mélodies utilisées dans *tamm kenta* et *tamm diweza*. Ce sont, de loin, les plus caractéristiques et les plus nombreuses du répertoire global des chanteurs. D'après nos observations il semble impossible pour un chanteur de transgresser les règles structurales des airs traditionnels. Aussi, et malgré les différences importantes qui séparent les deux pas fondamentaux de *dans tro plin* et de *kavotenn*, les échanges musicaux en Haute-Cornouaille s'avèrent fréquents.

Deux grandes catégories d'airs (*tons* en breton) y règnent en exclusivité. Les interprètes les distinguent eux-mêmes en classant les *tons simples* d'un côté et les *tons doubles* de l'autre, la différence portant sur la seconde partie de la mélodie.

Il est donc intéressant de relever qu'en Haute-Cornouaille, existe chez les chanteurs une conscience très précise de la structure formelle d'un air à danser. De plus, l'opposition simple/double correspond à l'usage qui est fait de ces *tons* dans la suite réglée de danse: *ton simple* pour *tamm kenta* et *ton double* pour *tamm diweza*.

Si la capacité d'analyser verbalement ce phénomène fait défaut aux interprètes chanteurs que nous avons interrogés, la réalité formelle que les expressions de *simple* et de *double* recouvrent ne laisse place à aucune confusion[5]. Les *tons simples* sont construits sur deux parties d'une même durée de huit temps chacune, alors que les *tons doubles* alternent une première partie de huit temps

[5] Quelques très rares chanteurs traditionnels tentent de formuler la vision de leur système musical. Le vocabulaire est alors des plus réduits et leurs explications se doivent de passer par la démonstration chantée. *Cf.* Moëllo 1986.

avec une seconde de seize temps. Quelle que soit la forme de la mélodie utilisée en accompagnement d'une danse de Haute-Cornouaille sur le mode du *kan ha diskan*, chaque partie est obligatoirement reprise[6], ce qui donne:

TONS SIMPLES: A: 8 × 2 B: 8 × 2
TONS DOUBLES: A: 8 × 2 B: 16 × 2

Du fait que les textes des chansons sont interchangeables et qu'ils sont utilisés aussi bien pour les *tons simples* que pour les *tons doubles*, les chanteurs doivent faire usage d'onomatopées dans la partie B de ces derniers. Ces *tilalaleno* caractéristiques sont toujours introduits à la césure du vers. Le rapport texte-musique dans les *tons doubles* s'établit donc comme suit:

A: premier vers (8 temps repris)
B: début du deuxième vers (4 temps)
tilalaleno (8 temps),
fin du deuxième vers (4 temps). (l'ensemble de B étant repris)

Deux cas de forme hybride

La dualité simple/double domine très largement le répertoire contemporain. Certains exemples, que nous avons relevés dans les années 1970-80, ne se plient pourtant pas à leurs règles. Il se pourrait qu'ils tiennent d'une évolution récente. Ces formes hybrides, d'une première partie de huit temps, se distinguent par leur seconde partie. Dans un cas, rencontré uniquement en terroir de *dans tro plin*, la partie B est de douze temps. Dans l'autre, propre au terroir *kavotenn*, elle est de vingt-quatre temps. En l'absence de terme local nous proposons de baptiser ces formes peu courantes «ton moyen» et «ton triple»[7].

TONS MOYENS: A: 8 × 2 B: 12 × 2
TONS TRIPLES: A: 8 × 2 B: 24

A noter que la partie B des deux seuls *tons triples* que nous ayons rencontrés n'est jamais reprise ni par les chanteurs, ni par les sonneurs, la fusion des exécutants se faisant entre le dixième et le seizième temps. Dans la pratique, les usagers de ces *tons* hybrides reconnaissent les *tons triples* mais confondent les *tons moyens* avec d'ordinaires *tons doubles*. Contrairement aux apparences mathématiques nous n'avons pas affaire à une nouvelle génération de *tons*

---

[6] La règle de la reprise de la phrase B est parfois transgressée dans certains *tons doubles*. Le *diskaner* n'attend donc pas la fin de l'énoncé de la phrase B par son compère, il intervient dès le milieu et poursuit seul jusqu'à la fin. De cette façon la phrase B n'est chantée qu'une seule fois, sans reprise. Le résultat est un air de coupe comparable à celle d'un *ton simple*: A (8 temps), A (8 temps), B1 (8 temps), B2 (8 temps).

[7] Nous n'avons relevé qu'une seule fois le terme de «ton très long».

simples qui seraient de 8 + 12 temps à laquelle correspondraient des tons doubles de 8 + 24 temps.

En analysant la structure formelle interne de ces tons indéfinis, on s'aperçoit que le qualificatif de *ton triple* se justifie en trois fois huit temps pour la deuxième partie, c'est-à-dire d'une durée triple de celle de la partie équivalente des *tons simples*.

TONS TRIPLES: A: 8 × 2 B: 8 + 8 + 8

En revanche, l'appellation de *ton double* pour les *tons moyens* est une confusion. En effet, les douze temps de la seconde partie des *tons moyens* doivent s'interpréter comme trois fois quatre temps qui font écho aux deux fois quatre temps de la première partie. Si l'on tient compte du fait que ces *tons moyens* ne se rencontrent que dans le répertoire d'airs à accompagner dans *tro plin*, dont le pas fondamental est construit sur une période de quatre temps, il devient clair que la subdivision des ces faux *tons doubles* est la suivante:

TONS MOYENS: A: (4 + 4) × 2 B: (4 + 4 + 4) × 2

En dehors des différences rythmiques manifestes dans la subdivision du temps, existe-t-il des différences tangibles entre les airs de *dans tro plin* et ceux de *kavotenn* de Haute-Cornouaille, tous liés aux techniques du *kan ha diskan*? Afin de tenter de répondre à cette question nous allons examiner l'organisation interne des deux grandes parties A et B.

Que ce soit dans les *tons simples* ou les *tons doubles*, chaque partie se subdivise en périodes de quatre temps que nous désignons par une minuscule dans leur ordre de passage: a1, a2, b1, b2, etc.; l'apostrophe (') souligne une insignifiante variante. Nous avons dénombré vingt-huit combinaisons possibles de périodes de quatre temps dans le répertoire de *kan ha diskan* pour accompagner la danse. Selon qu'il s'agit de la *dans tro plin* ou de la *kavotenn* (au pas fondamental de huit temps), les combinaisons varient. On peut distinguer les formes rigoureusement identiques aux deux danses, de celles très proches aux faibles différences, et de celles propres à l'un des deux.

FORMES IDENTIQUES DES TONS SIMPLES:
- a1 a2 / b1 b2

FORMES IDENTIQUES DES TONS DOUBLES:
- a1 a2 / a1 b a1 a2
- a1 a2 / a1 b a1' a2
- a1 a2 / b1 b2 a1 a2
- a1 a2 / b1 b2 b3 b4
- a1 a2 / a1 b1 a1 b2

FORMES TRÈS PROCHES DES TONS SIMPLES:
- *Kavotenn*: a1 a2 / a1 b
- *Plin*: a a / a b

- *Kavotenn*: a1 a2 / a1' b
- *Plin*: a a / a' b

- *Kavotenn*: a1 a2 / a1 b1 b2 b3
- *Plin*: a1 a2 / a1 b1 b2 a3

FORMES PROPRES À *KAVOTENN*:

- a1 a2 a3 a4 / b1 b2 a3 a4 (rare)
- a1 a2 a1 b / c1 c2 d1 d2 (rare)
- a1 a2 / a1 b1 b2 b3 b4 a2

FORMES PROPRES À *DANS TRO PLIN*:

Tons simples

- a a / b b
- a a / b1 b2
- a1 a2 / a1' a2'
- a1 a2 / b a2
- a1 a1' / b1 b1'

Tons moyens

- a a / b1 b2 b3
- a1 a2 / a1 b1 b2

Tons doubles

- a a / b1 b2 b1 b3
- a1 a2 / b1 b2 b1 b3
- a1 a2 / b b a1 a2
- a1 a2 / b1 b2 b3 a2
- a a / b1 b2 b3 a

Notre échantillon d'airs de *dans tro plin* est composé de 50 exemples dont 26 *tons simples* et 24 *tons doubles* (et moyens). Le corpus d'airs de *kavotenn* contient 120 exemples dont 47 *tons simples* et 71 *tons doubles* (et 2 *tons triples*). Le pourcentage de *tons simples dans tro plin* (52 %) est donc légèrement supérieur à celui des doubles et moyens (48 %) tandis que celui des *kavotennou* simples (33 %) est inférieur à celui des *kavotennou* doubles et triples (67 %).

Bien que le répertoire d'airs de *dans tro plin* collectés soit inférieur à la moitié de celui des *kavotennou*, il contient une assez grande variété de formes: neuf pour les *tons simples*, douze pour les *tons doubles* et *moyens*. Le répertoire des *kavotennou* est plus homogène sur le plan formel: trois formes utilisées pour les *tons simples* et dix pour les *tons doubles* et *triples*.

Ainsi, et d'après notre échantillon, les airs de *dans tro plin* semblent pouvoir se distinguer de ceux de *kavotennou* dans la mesure où les *tons doubles* y sont moins nombreux et ne sont sujets qu'à peu de variantes formelles.

Par contre les airs de *kavotennou* d'aujourd'hui connaîtraient moins de variété structurelle dans les *tons simples* que dans les *tons doubles*. D'une part les

dans tro plin auraient tendance à multiplier les formes de *tons simples*, majoritaires dans le répertoire global; de l'autre les *kavotennou* sembleraient légèrement délaisser les *tons simples*, minoritaires, pour développer les formes de *tons doubles* (*cf.* tableau). Une étude mélodique nous renseignerait davantage sur les raisons de cette disparité entre les deux répertoires. Il est vraisemblable que la structure du pas de *dans tro plin* accepte plus aisément des accomodements d'airs empruntés au fonds du domaine gallo de Haute-Bretagne et, par extension, au fonds francophone en général.

Le *fest-noz* au service du *kan ha diskan*

Le fait que le *kan ha diskan* soit utilisé aujourd'hui de façon exclusive pour l'accompagnement de la danse n'est pas étranger à sa résistance aux assauts instrumentaux. En effet, la danse communautaire revêt un caractère extrêmement fort en Basse-Bretagne, et tout particulièrement en Haute-Cornouaille. Jean-Michel Guilcher a longuement décrit le pouvoir attractif que la danse pouvait exercer sur les populations bretonnes. Elle se révèle de surcroît être un ressort puissant de conservation des pratiques musicales traditionnelles au XX^{e} siècle face aux agressions culturelles de la société englobante.

Parmi les diverses occasions de danses inventoriées en Haute-Cornouaille, le *fest-noz* (fête de nuit) occupe une place privilégiée. Bien que le *kan ha diskan* fût utilisé à maintes occasions de la vie quotidienne, c'est probablement dans le cadre des *festou-noz* qu'il s'est le mieux épanoui. Le sort du *kan ha diskan* au XX^{e} siècle dépendra donc de celui du *fest-noz*. Ce dernier connaîtra, comme nous allons le voir, un regain exceptionnel au point qu'il n'est pas exagéré d'avancer qu'en 1991 le *kan ha diskan* doit son salut au *fest-noz* moderne. Mais qu'est-ce que véritablement un *fest-noz* ? Laissons ici la parole à un témoin direct, natif de Poullaouen:

> «J'ai assisté aux premières danses en *fest-noz* de battage chez mon grand-père [...] en 1918. [...] Ce qui m'a frappé ce soir-là [...] c'est le recueillement de toute l'assistance, au moment où un de mes oncles s'est avancé au milieu de la salle commune à la tête de la première chaîne de danseurs, entonnant les premières notes du prélude à l'*abadenn dans* (suite de danses).» (Raviart: 1988, 26).

Jean-Michel Guilcher rapporte aussi (1963: 18):

> «Naguère encore, dans une partie de la Haute-Cornouaille (terroirs de Maël-Carhaix, Carhaix, Plounevez-Quintin, Gourin, Plelauff), la jeunesse attendait avec impatience les récoltes de pommes de terre et betteraves. Elles duraient tout le mois de septembre, parfois davantage. La population masculine et féminine de plusieurs villages voisins formait une seule grande équipe qui travaillait pour chacun de ses membres à tour de rôle. Deux

ou trois fois par semaine on s'accordait une longue veillée de récréation, quelquefois une nuit entière. Des jeunes accourus d'autres villages, ou même d'autres communes, venaient accroître le nombre de veilleurs. Comme toujours la danse et le jeu corporel tenaient la première place. Et tel était le plaisir, que ceux qui aujourd'hui évoquent ces rassemblements ne songent même plus aux interminables journées de fatigue qui en étaient la rançon. Les arrachages d'automne ne sont plus dans leur mémoire que la saison bénie des festou noz, les fêtes de nuit.»

La gravité, la ferveur presque de l'écoute des danseurs contraste avec la vivacité du rythme du pas. Ce silence qui accompagne le *kan ha diskan* n'est troublé que par le martellement des sabots des danseurs. En complément des souvenirs personnels de Loeiz Roparz cités plus haut, relevons cette remarque de Jean-Michel Guilcher (1963: 240): «L'attention donnée aux chanteurs dans les veillées où les paysans sont entre eux est encore très remarquable. Que le fest-noz réunisse trente ou deux cents personnes, c'est le même silence fervent, la même avidité jamais lassée.»

Le *fest-noz* fut abandonné sous sa forme traditionnelle peu après la Première Guerre Mondiale. Quelques tentatives de réhabilitation eurent lieu en Haute-Cornouaille, sous l'impulsion notamment d'associations culturelles militantes comme le Bleun Brug. Mais le regard de la jeunesse se portait en majorité déjà, et sans ambiguité, vers les danses parisiennes véhiculées par les orchestres musettes dont l'instrument-roi était l'accordéon. Au cours de la Deuxième Guerre Mondiale, et pour contrecarrer en partie l'interdiction des bals publics, des *festou-noz* furent organisés entre voisins d'un même hameau ou d'un même «quartier» de commune. La collectivité villageoise trouvait dans la ronde en chaîne fermée un moyen de consolider sa cohésion face à l'occupant. Les danses anciennes accompagnées à la voix, un peu oubliées depuis la vogue des danses par couple jouées à l'accordéon, connurent un regain d'intérêt durant ces réunions clandestines comme s'en souvient parfaitement Loeiz Roparz: «... c'est les années 1941-43, avec le retour à la terre. On assiste à un revival paysan, à un renouveau des *festou-noz* et du *kan ha diskan*. J'ai vu des jeunes s'essayer pour la première fois au chant en plein air, en 1941, et chanter au *fest-noz* en 1942, à Kerolland et au Ty Meur, où le *fest-noz* de la journée du *tennadeg patatez* (arrachage des pommes-de-terre). Beaucoup de jeunes se sont remis à chanter.» (Raviart: 1988: 27)

Les bals qui suivirent la Libération redonnèrent vite la faveur aux danses modernes et la ronde chantée ne survit plus que dans des réunions privées (noces, rares réjouissances après travaux agricoles communautaires...).

Alors que les occasions de chanter le répertoire traditionnel disparaissent une à une durant la deuxième moitié du XX^{e} siècle faute de correspondre aux modes de vie contemporains, la danse traditionnelle connaît, elle, une étonnante vitalité grâce aux transferts qu'elle subit. Deux facteurs principaux concourent de concert: d'une part les lieux d'enseignement des danses traditionnelles aux fins de spectacles folkloriques estivaux se multiplient durant les

Fig.3: *30 vloaz kan ha diskan*: affiche annonçant un *fest-noz* à Spézet (Finistère) le 28 novembre 1987 pour fêter les trente ans de scène d'un chanteur de *kan ha diskan* né à Landeleau en 1906: Pierre Poher.

années 50-60 avec le vaste mouvement de jeunesse des cercles celtiques; de l'autre un lieu de pratique non scénique est inventée: le *fest-noz* moderne (Micheau-Vernez: 1985).

C'est à l'initative d'un enseignant, responsable d'un groupe folklorique local, que des *festou-noz* avec danses chantées revoient le jour en Haute-Cornouaille dans les années 55-60. Tout le monde ou presque connaissait encore les pas de danses mais les chansons risquaient de s'oublier. Aussi des chanteurs furent regroupés, se lièrent d'amitié et constituèrent des couples – de *kaner* et *diskaner* – qui commencèrent à se déplacer pour se produire dans les villages alentour, mais également au-delà, devant un public parfois très peu bretonnant et guère plus danseur.

En 1966, Bernard de Parades écrivait: «Depuis plus de dix ans le *fest-noz* de la Bretagne intérieure a pris place parmi les données bretonnes connues du grand public. Le Cinéma et la Télévision ont braqué leurs caméras et les maisons de disques ont tendu leurs micros de haute qualité pour nous restituer ces moments d'une tradition sans mièvrerie. Mais ce *fest-noz* a évolué. Il a quitté la salle commune de la maison rurale où l'on rangeait la table pour faire place aux danseurs. Il s'est installé dans les salles de bal si nombreuses dans toute la Basse-Bretagne et construites seulement pour ces *dansou kov ha kov* (danses ventre à ventre) si mal vues du clergé. A l'invite des affichettes, des annonces de la presse locale, des communiqués à la radio et à la télévision bretonnante, les participants sont venus. A l'entrée ils ont acquitté un droit. Et la danse de tradition s'est alors placée sur ces parquets, souvent cirés, malgré son habitude des sols en terre battue ou des cours de ferme aux beaux jours des temps de mariages. Pour les chanteurs, l'oreille d'aujourd'hui faite aux sonorisation excessives a demandé le micro. et ce moyen électromagnétique a établi obligatoirement la ségrégation entre les chanteurs et les danseurs. Il faut regarder vivre rythmiquement le kaner et le diskaner pour se rendre compte combien ceux-ci se sentiraient plus à l'aise dans le cercle de la danse, plus en accord avec cette cadence qu'ils battent du pied.» (1966/3).

Le clivage entre la tradition d'avant 1920 et ce revival, vécu, certes, de l'intérieur mais dont les fonctions ont totalement changé, ne facilite pas l'enquête sur le répertoire et la technique du *kan ha diskan*. Des modes surgissent, des chanteurs s'épient et se copient. Des disques sont enregistrés. Des concours organisés. Tout en s'efforçant de conserver un esprit, un «style», les organisateurs de *festou-noz* contribuent involontairement à normaliser le *kan ha diskan*. Ainsi en est-il de l'appauvrissement du répertoire en quantité d 'airs. En l'espace d'une trentaine d'années, la palette des *tons* disponibles passe de plus de 500 à moins de 200. Du fait que la proportion du public qui ne comprend plus le sens des textes va chaque jour croissant, l'accent est porté sur le choix d'airs qui plaisent. La voix intervient alors comme un pur instrument de musique entièrement concentré sur la mélodie. Le texte perd de l'importance au point qu'un bon chanteur de *kan ha diskan* est jugé par les jeunes générations à son habileté à mener une danse sur un bon tempo, c'est-à-dire approprié au pas et immuable. On appréciera également la «beauté» de son timbre et l'ori-

ginalité de la tournure mélodique de ses airs ainsi qu'une bonne combinaison entre eux dans la suite de danses: «Manuel disait, lorsque la sonorisation est apparue, que sa tessiture... la tonalité dans laquelle il chantait a baissé, et il a gagné en subtilité, en finesse et en "technique"» (Moëllo 1986: 45). L'homogénéité des voix du couple est bien sûr considérée en premier plan. Nous avons là affaire à une sorte de *bel canto* breton dont les morceaux de bravoure tiennent à des critères d'abord musicaux et esthétiques avant qu'ils ne soient littéraires. Extrêmement rares sont aujourd'hui les jeunes musiciens attirés par le *kan ha diskan* (Moëllo 1986). Alors que, dans les années 1920, tout le monde, ou presque, était spontanément chanteur dans l'univers bretonnant rural de la Haute-Cornouaille et que les sonneurs faisaient l'exception, l'équilibre contemporain s'est complètement inversé. Les instrumentistes traditionnels bretons sont plusieurs milliers en 1991, pendant que les chanteurs de *kan ha diskan* risquent bientôt de ne plus se compter que sur les doigts d'une main. Évoquant Manuel Kerjean, un fameux chanteur de *kan ha diskan* des environs de Rostrenen (Côtes d'Armor), le jeune Eric Marchand nous confesse: «Il a écouté les sonneurs. Il a analysé le style de ces sonneurs pour le retransmettre dans le chant.» (Moëllo 1986: 44).

De toutes les formes de productions culturelles paysannes recensées par les folkloristes, puis par les ethnologues du XX^{e} siècle en Bretagne, le *kan ha diskan* reste un des domaines les plus inaccessibles. Alors que des déplacements de biens culturels sont observables dans de nombreux domaines de la culture matérielle (habitat, mobilier, costumes, artisanat, alimentation, etc.), le *kan ha diskan* résiste à toute tentative d'appropriation par des groupes sociaux exogènes aux collectivités villageoises bretonnantes de Haute-Cornouaille. La gavotte des montagnes, cette ronde si caractéristique, s'est largement diffusée dans les cercles des danseurs et les amateurs de *festou-noz* dans toute la Bretagne et jusque dans ces «folk clubs» européens et américains. Le *kan ha diskan* par contre, reste la propriété des classes paysannes bretonnantes du Centre-Bretagne. Aussi l'avenir de ce mode d'expression vocale paraît plutôt sombre. La régression de la pratique du breton comme langue de communication quotidienne, ajoutée à la disparition totale des modes de vie qui façonnèrent cet aspect de la culture bretonne populaire, auront tôt ou tard raison du *kan ha diskan*. Ce recul, enregistré dès la fin des années 1920 s'est ralenti avec la mise en place du *fest-noz* nouveau entre 1955 et 1985. Il semble s'accélérer maintenant que les villages se dépeuplent rapidement. Les dépositaires d'un savoir vocal traditionnel de *kan ha diskan* sont aujourd'hui très âgés (Landeleau: 1988, 90-92). Les rares jeunes chanteurs et chanteuses ont raison de s'appuyer sur la danse pour maintenir en vie le *kan ha diskan*[8].

[8] De nos jours quelques évènements importants dans l'année offrent encore un cadre propice au *kan ha diskan*. Ce sont en particulier les concours de danses traditionnelles *fisel*, *fanch*, *dardoup*, etc. Certains *festou-noz* de Haute-Cornouaille, de part la qualité des prestations chantées qui y sont données, deviennent aussi, involontairement, le rendez-vous des passionnés d'une certaine idée d'authenticité.

A l'instar des musiciens «extra-européens» ils devront bientôt imaginer une nouvelle formule de prestation d'un art sans public participant.

*
**

Retenons pour notre part que l'étude du répertoire des *tons* de *kan ha diskan* fait apparaître des éléments de structures formelles. Leur analyse ouvre la voie à la compréhension d'autres phénomènes complexes comme les processus élaborateurs d'airs nouveaux dans les musiques traditionnelles. L'organisation interne des *tons* offre aux créateurs potentiels, par exemple, la possibilité d'inventer des «airs nouveaux» à partir d'un matériel thématique réduit. Le *galv* (l'appel à la danse) ainsi que les ritournelles chantées en onomatopées des *tons doubles* peuvent présenter des tournures musicales favorables à l'épanouissement de débuts d'improvisations. Le *kan ha diskan* soulève aussi la question de la naissance de la polyphonie. Avons-nous là affaire à l'une de ses phases premières?

Par ailleurs la notion de dissonnance et de consonnance demande à être redéfinie dans un tel contexte. Comment les chanteurs interprètent-ils ces temps de recouvrement des voix qui, parfois, donnent lieu à une superposition passagère de degrés formant des intervalles assez particuliers?

Il est vraisemblable que le *kan ha diskan* soit antérieur à la musique instrumentale dans son application bretonne. L'observation de la venue d'instruments dans les milieux traditionnels de la Haute-Cornouaille est riche d'enseignements à ce sujet. Comment ne pas relever par exemple que les premiers joueurs d'accordéon s'associaient par couples, ne jouant que la mélodie des danses en reproduisant la technique du *kan ha diskan*? De même, les joueurs de clarinettes, dont on suit parfaitement l'implantation depuis le milieu du XIX^{e} siècle, appliquent eux aussi le tuilage par couples. Enfin la technique de jeu du duo biniou-bombarde tire-t-elle son origine dans les duos de chanteurs de *kan ha diskan*? Ce dernier n'aurait-il pas influencé le répertoire de la musique bretonne dans sa globalité, qui repose sur un jeu continu de phrases mélodiques systématiquement reprises? Autant de questions appellant des développements qui déborderaient amplement les modestes limites de cet article.

Bibliographie

BOURGAULT-DUCOUDRAY, Louis-Albert
1885 *Trente mélodies populaires de Basse-Bretagne.* Paris: Lemoine et fils.

CILLART de KERAMPOUL, Abbé C.V.
1744 *Dictionnaire françois-breton ou françois-celtique du dialecte de Vannes.* Leide.

DEFRANCE Yves
1984 «Traditions populaires et industrialisation. Le cas de l'accordéon». *Ethnologie française*, XVI, 3: 223-236.
1985 «Présence de la vielle en Bretagne». *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, t. 92, 3: 243-256.
1987 «Les concours de biniou sous la III[e] République ou la naissance du spectacle folklorique». *Bulletin de la Société Archéologique du Finistère*, t. 116: 191-209.
1990 «Les découvreurs du pétras aux XVIII[e] et XIX[e] siècles ou la préhistoire de l'ethnologie en Bretagne». *Actes du colloque: Du Folklore à l'Ethnologie en Bretagne*, Riec-sur-Belon, Braspart, Beltan, 73-93.

DE PARADES Bernard
1966 *Deut da zansal gand kanerien Brasparz ha Poullaouen ha gand danserien Locmaria* («Viens danser avec les chanteurs de Braspart et Poullaouen et les danseurs de Locmaria»). Quimper: H. Wolf, (texte de présentation du disque n° 3350).

DUHAMEL Maurice
1913 *Musiques bretonnes.* Airs et variantes mélodiques des «Chants et Chansons Populaires de la Basse-Bretagne» publiés par F.M. Luzel et Anatole Le Braz. Paris: Rouart-Lerolle, 224.

FALC'HUN François
1942 «Une mission de folklore musical en Basse-Bretagne». in: *Conférences universitaires de Bretagne.* Paris: Les Belles-Lettres, 1942-43, 117-137.

GOURVIL Fanch et LATERRE H.
Kanaouennou Breiz-Vihan (mélodies d'Armorique). Imprimerie du Peuple, Carhaix – Champion, Paris, 1911,XV-182, préf. Anatole Le Braz et Maurice Duhamel.

GUILCHER Jean-Michel
1960 «L'aire neuve en Basse-Bretagne». *Arts et Traditions Populaires.* 8: 158-164.
1963 *La tradition populaire de danse en Bretagne.* Paris: Mouton, 1976. [1[re] éd. 1963]
1967 «Conservation et renouvellement dans la culture paysanne ancienne de Basse-Bretagne». *Arts et Traditions Populaires.* 15 (1): 1-18.
1981 «Régions et pays de danse en Basse-Bretagne». *Le monde alpin et rhodanien*, 1981: 33-47.

K.A.V.
1942 *Toniou biniou (airs de biniou).* Paris, Bruxelles: H. Lemoine et Cie.

LANDELEAU, UNE PAROISSE DU POHER DES ORIGINES À NOS JOURS
Keltia graphic/Kan an Douar, Spezed, 1988: 114.

LAURENT Donatien
1986 Les princes de la mémoire. *Ar Men,* 1: 57-59.

LE PELLETIER, Dom Louis
1752 *Dictionnaire de la langue bretonne.* Paris: Delaguette, 928.

LUZEL François-Marie
1868 *Gwerziou Breiz-Izel*, 2 vol.
1874 *Soniou Breiz-Izel*, 2 vol.

MAUSS Marcel
1989 *Manuel d'ethnographie*, Paris: Payot. [1[re] éd. 1947]

MOELLO Serge
1986 En Bretagne... Le témoignage d'Eric Marchand. *Modal*, 43-49.
1989 *Guide de la musique bretonne.* Rennes: Direction Régionale de la Jeunesse et des Sports.

MONTJARRET Polig
1947 *Sonit ta sonerion* (sonnez donc sonneurs). Lorient: BAS.
1953 *C'houez er beuz* (souffle dans le buis). Lorient: BAS.
1984 *Toniou Breiz-Izel* (airs de Basse-Bretagne). Rennes: BAS, XL-638.

OZOUF Mona
1981 L'invention de l'ethnographie française: le questionnaire de l'Académie celtique. *Annales ESC*, 36-2: 210-230.

RAVIAR Naïk
1988 «Le renouveau du fest-noz en Bretagne; entretien avec Loeiz Roparz», in: *La danse traditionnelle*, Collection Modal, n° 1. Paris: CENAM, 25-28.

ROSTRENEN Grégoire de
1732 *Dictionnaire françois-celtique*, Rennes: Vatar, 978.

SICARD Padrig
1985 *Recueil d'airs à danser; pays vannetais.* Tregueux: Dastum.

VAN GENNEP Arnold
1938-1949 *Manuel de folklore français contemporain.* Paris: Sicard.

Discographie

La discographie du *kan ha diskan* est dominée par le catalogue de la maison d'édition quimpéroise «Mouez Breiz» (voix de Bretagne) qui publia entre les années 1960 et le milieu des années 1970 un grand nombre de disques 33t 30cm, 25cm et 17cm et super 45t. Quelques chanteurs, et surtout des chanteuses, tiennent la vedette: les sœurs Goadec, Mme Fer, Les frères Morvan. La majorité des enregitrements fut réalisée devant un public de danseurs mais par des interprètes statiques derrière leur micro.

C'est pourquoi il faut citer en tout premier lieu les trois 17cm de la série *Al leur nevez* (l'aire neuve) (3345 3347 et 3350) qui offrent à nos oreilles les sources sonores les plus authentiques. Les chanteurs et chanteuses, qui ont tous été élevés dans la tradition (Mme Guern par exemple naquit en 1874), participent au cercle de la danse et la prise de son fait entendre leurs pas. Certains titres (*Dimezi eur martolod, Korentina*) ont été enregistrés à la ferme. Nous sommes là dans des conditions très proches du *kan ha diskan* traditionnel. Ainsi, par exemple, le protocole d'appel à la danse est respecté par François Jaffré et François-Louis Gall, de Poullaouen, avant que d'entonner le *tralalaleno* qui précède la chanson proprement dite. De plus le *kaner* n'hésite pas à reprendre la phrase A pour relancer la danse et maintenir la dynamique rythmique et gestique.

Les autres disques cités n'en sont pas pour autant mauvais. La qualité des timbres des uns, l'originalité des *tons* des autres, le pouvoir d'appel à la danse d'autres encore, l'intérêt littéraire d'autres enfin font de ces enregistrements des documents représentatifs des trente dernières années. Ces disques s'adressèrent avant tout à un public local. Les chanteurs qui y figurent furent sélectionnés en fonction de leur popularité dans les *festou-noz* du Centre-Bretagne. Ce n'est pas le disque qui les rendit célèbres dans leur terroir mais l'inverse. Il faut donc prendre cette documentation comme un témoignage de la vie musicale traditionnelle de 1960 à 1990 en «pays» de *kan ha diskan*. Tous les interprètes sont bretonnants de naissance et vivent à la campagne. Tous aussi naquirent avant 1940.

Les quelques très rares jeunes chanteurs de *kan ha diskan* ayant enregistré un disque suivent aujourd'hui des études, vivent en ville ou s'orientent petit à petit vers le concert. C'est dire à quel stade de transformation sociale nous sommes arrivés aujourd'hui.

Le succès publicitaire de la formule *kan ha diskan*, tout comme ce fut le cas pour le *fest-noz*, eut ses revers. Certains organisateurs de spectacles, journalistes mal informés ou éditeurs oportunistes s'emparèrent du «produit» tel cet invraisemblable «*Kan ha diskan* en pays Vannetais» chez Arfolk vers 1976 (le contenu est de qualité mais le titre abusif). La technique elle-même du *kan ha diskan* attira des chanteurs léonards aux confins de la Cornouaille. Ainsi en est-il de Monsieur et Madame Millour et de Monsieur Manach, de Sizun, qui interprètent une danse *piler lann* sur le mode du *kan ha diskan* (cf. *Kanaouennou nevez*, (chansons nouvelles), Mouez Breiz, H. Wolf, Quimper, disque 33 tours 17 cm, n° 3132).

Le mouvement de renouveau de la chanson bretonne d'après 1968 ignora pour ainsi dire le *kan ha diskan*. La jeunesse n'était pas prête à écouter une musique aussi archaïque. Alan Stivel fit une tentative sans lendemains (*E Langonned*, album 30cm, Keltia III, Fontana Y 6325 332). Le chant a cappella ne pouvait correspondre au désir de modernité exprimé par les groupes folk bretons.

Par contre le *kan ha diskan* servit de véhicule aux mouvements de contestation paysanne (guerre du lait, remembrement, etc.). Au plus fort des luttes sociales et politiques régionales des années 70 quelques disques ont été publiés et vendus sous le manteau. Les textes sont tous nouveaux et très engagés politiquement, les mélodies et la technique vocale sont traditionnelles (mise à part une composition d'Alan Stivel). Pour s'adresser au peuple, les militants utilisèrent ce qu'ils pensaient être son langage comme en témoigne ce manifeste imprimé au dos d'une pochette-tract:

> «A qui s'adressent les *festoù-noz*? A des organisateurs en quête d'argent? A des touristes en mal d'exotisme? Est-ce par goût du passé ou par besoin actuel que le peuple breton redécouvre ces fêtes où il exprime sa vie? Le «*kan ha diskan*», en divulgant ces messages populaires d'hier et d'aujourd'hui (joies, peines, fléaux, luttes...) – qu'un disque peut répandre encore plus vite – ramène la danse à sa dimension sociale. Le peuple breton doit donc chercher dans le *fest-noz* à la fois sa culture et son époque».

a) Collectes:

- Songs and dances of Brittany recorded by Sam Gesser, New York, Ethnic Folkways Library, 1966, disque 30 cm, réf. FE 4014.
- Dastum n° 1.

b) Enregistrements réalisés chez des particuliers pendant la danse:

- Compagnons des festou noz, Quimper Mouez Breiz, H. Wolf, 1966, disque 25 cm., réf. 3345.
- *Fest noz war ar mez* (fête de nuit à la campagne), Quimper, Mouez Breiz, H. Wolf, disque 25 cm, réf. 3347.
- *Deut da zansal* (Viens danser), Quimper, Mouez Breiz, H. Wolf, 1966, disque 25 cm, réf. 3350.

c) Enregistrements publiques avec danseurs:

- Le pardon des *kan ha diskan*, Quimper, Mouez Breiz, H. Wolf, s.d. (env. 1968), disque 30 cm, réf. 30347.
- Mme Fer et Mr Le Bris (de Scrignac): tralalalaleno n° 1, chansons à danser, Quimper, Mouez Breiz, H. Wolf, s.d. (env. 1970), disque super 45 t, réf. 4591.
- Mme Fer et Mr Le Bris (de Scrignac): tralalalaleno n° 2, Quimper, Mouez Breiz, H. Wolf, s.d. (env. 1970), disque super 45 t, réf. 45101.
- Mme Fer et Mr Thomas: tralalalaleno n° 3, Quimper, Mouez Breiz, H. Wolf, s.d. (env. 1970), disque super 45 t, réf. 45112.
- Mme Fer et Mr Thomas: tralalalaleno n° 4, Quimper, Mouez Breiz, H. Wolf, s.d. (env. 1970), disque super 45 t, réf. 45121.
- Mme Fer et Mr Thomas: tralalalalelo n° 5, Quimper, Mouez Breiz, H. Wolf, s.d. (env. 1970), disque super 45 t, réf. 45122.
- Kan ha diskan: Catherine Guern (88 ans) et Loeiz Ropars, de Poullaouen, Quimper, Mouëz Breiz, H. Wolf, 1962, disque super 45 t, réf.45111.
- Kan ha diskan: Monsieur et Madame Madec, *kan ha diskan* à Landeleau, Quimper, Mouez Breiz, H. Wolf, s.d. (env. 1970), disque super 45 t, réf. 45135.
- Fest-Noz à Scrignac (Fête de nuit à Scrignac), Quimper, Mouez Breiz, s.d. (env. 1972), disque 30 cm, réf. 3333, (rééd. sous la rf. 30.364 stéréo,
- *C'hoarezed ar Goadeg ha Bobino* (Les sœurs Le Goadec et Bobino), Paris, concert, Le Chant du Monde, s.d. (env. 1972), disque 30 cm, réf. LDX 74535.
- *Fest Noz Cadoudal* (fête donnée à Maël-Carhaix le 25 novembre 1961), disque 30 cm, ARION, 1975, réf. ARN 33 314.
- *Ar vreudeur Morvan* (les frères Morvan), Disque 30 cm, Guingamp, VELIA, n° 2230011.

c) Enregistrements de studio:

- Les sœurs Goadec, de Carhaix, Quimper, Mouez Breiz, H. Wolf, s.d. (env. 1965), disque 30cm, réf. 33523 G.U. super 33 t Microsillon G.U.).

- *Ar c'hoarezed Goadec* (Les sœurs Goadec), Quimper, Mouez Breiz,s.d. (env. 1970), disque 30cm, réf. 30370 G.U.
- *Kanerein ha sonerien Rostren* (chanteurs et sonneurs de Rostrenen), Quimper, Mouez Breiz, s.d. (env. 1975), disque 30cm, réf. 30368 G.U.
- *Kan ha diskan*; Lomig Donniou et Mme Le Veve, Louis-Marie Caro et Louise Dubois, Lorient, Arfolk, s.d. (env. 1980), disque 30cm, réf. SB 384.
- Kan ha diskan dans le Poher, Châteauneuf-du-Faou, Diskan, s.d. (env. 1980), disque 30cm, réf. DK 007.
- *Pemp war'n ugent; 25 bloavez gand kan ha diskan; deuz Poullaouen da Gemper dre St Herbot ha Braspart* (Vingt-cinq ans de *kan ha diskan* de Quimper à Poullaouen en passant par Saint-Herbot et Braspart), 1955-1980, Quimper, Rikou soner, 1980, disque 30 cm. Goadec KELTIA (compact)

d) Kan ha diskan militant:

- Lama Meur, Yann Ber, *kan ha diskan*, suite *gavotenn*, disque super 45 t, n° D 4.102, éd. DROUG, La Mare Morin, 44 Fay de Bretagne.
- *Nann d'an T.A.C.O.*, (Mouez Breiz), disque 45 t, n° 45.147, Quimper, 1974.
- Alan Stivel, Gwriziad difennet (racines interdites), *Naw Breton «ba» prison* (neuf Bretons en prison), Keltia III, publication Phonogram, disque 45 t E 6042 850.

e) Jeunes générations de chanteurs:

- Les sœurs Coulouarn, in *Fest Noz Nevez*, (nouveau *fest-noz*), Ar Folk, disques double album 30 cm, SB 320, SB 321.
- Job Heron et Per Bourriquen; Les frères Losmec, (?), in *Beilhadeg e Menez-Kamm*, (veillée au Menez-Kamm) double album disques 30 cm, Arfolk, SB 316, SB 317.

A cette discographie il convient d'ajouter une petite sonographie composée de cassettes magnétiques éditées par diverses associations au cours de années 1970-80. Leur diffusion micro-régionale en limite grandement les possibilités de consultation. On fera alors appel aux services de la magnétothèque *Dastum*, rue de Penhoët, F 35000, Rennes.
Bien avant la généralisation des «radios-libres» en France un journal parlé sur cassette fut fondé par René Richard à Lanrivain (Côtes-d'Armor). Différents documents sonores en langue bretonne furent alors dupliqués mensuellement pendant plusieurs années. Certains numéros contiennent des enregistrements de *festou-noz* des terrois *fanch*, *fisel* et *kavotenn*. La société ARCOB édita pour le compte de plusieurs associations de sauvegarde du patrimoine oral local quelques cassettes du même genre. La revue «Musique bretonne» tenta, sans succès, de produire régulièrement une cassette de collectes. Certaines livraisons nous concernent:

- Musique bretonne 2, *Dardoup* (chanteurs: Rumen, Queffelec, Marzin, Cadet, Dorval, Bizouarn, Kerhervé, Salaun, Cochennec).
- *Fest-deiz Fest-noz an Despunerien*, ARCOB, (chanteurs: Calvez, Bolloré, les frères Morvan, Gall, Rivoal, Kerjean, Marchand, Quemener,...).

Le relais est aujourd'hui pris par l'officielle radio bretonnante: *Radio Kreiz Breiz* (radio Centre-Bretagne). Quelques chanteurs de *kan ha diskan*, jeunes et moins jeunes, participent chaque année au grand concours de chant en breton *Kan ar Bobl* (chant du peuple) dont la finale se déroule au Palais des Congrès de Lorient. En Haute-Cornouaille les épreuves éliminatoires offrent aux chanteurs un terrain propice à faire montre de leur savoir et de leur savoir-faire. Le village de Duault, en pays *fisel*, accueille les participants et sous le titre «*Kan*», la radio locale RKB, a édité deux cassettes de florilèges des sessions de 87 et de 88:

- *Kan! Kan ar bobl Duod.* 1987, cassette niv. 100, RKB (on y entend notamment les couples de *kan ha diskan*: Leclere-Prigent, Olier-Riou et Dubois-Kalvez).
- *Kan 2. Kan ar bobl* 1988, cassette niv. 101, RKB (Ebrel-Guillou; Le Lay-Domaz; Bastard père et fils; Morvan-Le Fol; «les jeunes» (?)).

CONTINUITÉ, RUPTURE, ORNEMENTATION ou les bons usages de la transition entre deux modes d'émission vocale

Michèle Castellengo

La voix humaine possède une tessiture d'une étendue exceptionnelle allant de quelques Hz* à 2000 Hz. Une telle gamme de sons n'est pas produite par un seul et même mécanisme vibratoire. Pour s'adapter au mieux à la production de sons graves, médiums, aigus et suraigus, le larynx dispose de quatre modes vibratoires connus, chacun d'entre eux étant adapté à l'émission des sons dans une zone de fréquences donnée. Toutefois, les limites de chacune d'elles sont élastiques et peuvent se recouvrir: il existe le plus souvent une importante partie de tessiture commune à deux modes vibratoires. Pourquoi le chanteur emploie-t-il l'un plutôt que l'autre? Comment passe-t-il de l'un à l'autre? L'objet de cet étude est de montrer, par l'analyse acoustique comparée de l'art vocal dans différentes cultures, comment des chanteurs possédant au départ les mêmes possibilités physiologiques peuvent développer des techniques vocales radicalement opposées et produire des manifestations vocales extrêmement diverses.

Le son vocal

Instrument tout à la fois de hauteur et de timbre, la voix humaine permet, par exemple, de chanter une note tenue de hauteur constante tout en émettant une succession de voyelles avec des sonorités diverses (sourdes, claires, nasillardes), mais aussi de garder constante la sonorité d'une voyelle tout en vocalisant du grave à l'aigu. On sait que le son vocal est produit dans le larynx. Le contrôle de la hauteur fondamentale et la richesse potentielle en harmoniques sont déterminés par la façon dont vibre la glotte. Quant au caractère vocalique, il est dû aux transformations que subit l'onde glottique en traversant les résonateurs situés sur son trajet, de la glotte aux lèvres et aux narines. L'étude que nous présentons concerne essentiellement les variations de hauteur fondamentale liées aux changements de mécanisme vibratoire de la glotte. Pour plus de détail sur la production du son vocal nous renvoyons aux ouvrages spécialisés (Le Huche & Allali 1984; Cornut 1983).

---

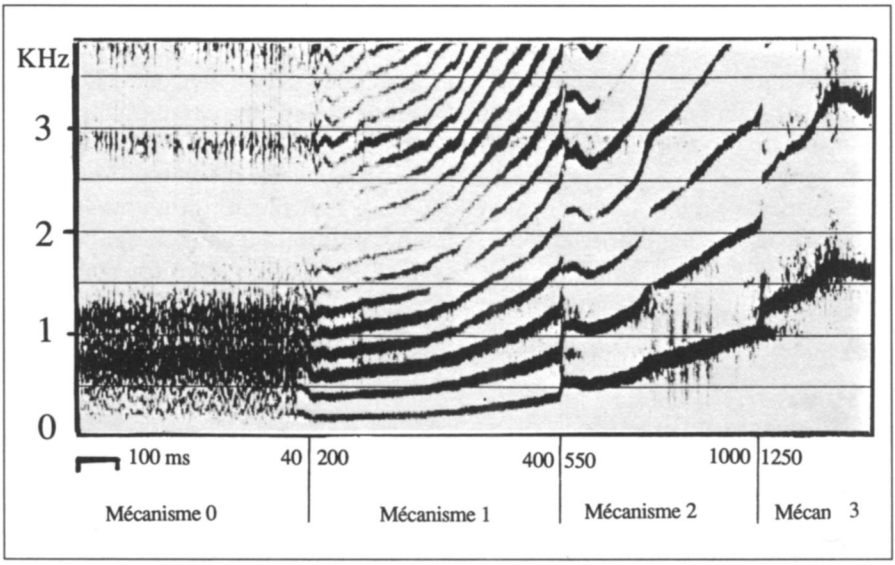
* Hertz: unité de fréquence égale à un cycle par seconde [n.d.l.r.].

Les modes d'émission vocale ou mécanismes

Connus depuis longtemps, les modes vibratoires du larynx ne sont clairement décrits que depuis que l'on peut effectivement observer comment vibrent les cordes vocales. Les premières descriptions datent de la seconde moitié du XIX[e] siècle (Behnke 1880). Tout un chacun peut faire l'expérience suivante: partant du son le plus grave de la voix, émis assez fort, monter graduellement la voix comme une sirène. Lorsque la progression devient difficile et demande une intensité croissante, il faut détendre tout l'organe vocal en continuant de chanter. On entend alors «une espèce de hoquet» (Garcia 1884: 12), et la voix continue ensuite à monter facilement. Nous venons de changer de mécanisme vocal. Chez beaucoup de sujets, la transition d'un mode à l'autre s'entend comme une rupture; chez d'autres, c'est une variation rapide de la hauteur; mais dans tous les cas, elle se voit aisément sur une analyse acoustique (Castellengo *et al.* 1983). Sur la figure 1, on voit l'analyse au sonagramme d'un glissando chanté depuis 30 Hz jusqu'à 2000 Hz, pour lequel le sujet a utilisé les quatre modes d'émission vocale connus. Le passage de l'un à l'autre donne lieu à un saut, très visible sur la figure. Nous allons laisser de côté les deux modes de l'extrême grave et de l'extrême aigu pour étudier de plus près les modes 1 et 2 qui donnent lieu aux manifestations vocales les plus intéressantes. Il faut préciser ici que les modes vibratoires dont nous parlons ne concernent que le fonctionnement de la glotte et sont distincts des registres vocaux des chanteurs, qui combinent deux sortes de phénomènes: le mécanisme de production des sons, et leur transformation par les résonateurs. C'est pourquoi nous évitons délibérément l'emploi du mot «registre» et que, par ailleurs, nous avons pris le parti de leur attribuer un numéro plutôt que d'employer des termes comme «voix de tête», «voix de poitrine» ou «voix de fausset» qui ont des sens très divers selon les auteurs. Dans les ouvrages anciens des physiologistes, les mécanismes 1 et 2 sont appelés respectivement «registre épais» et «registre mince» (Behnke 1880) par référence à l'aspect visuel des cordes vocales. Les termes anglais correspondants sont *heavy mechanism* et *light mechanism* et sont encore en usage (Vennard 1967).

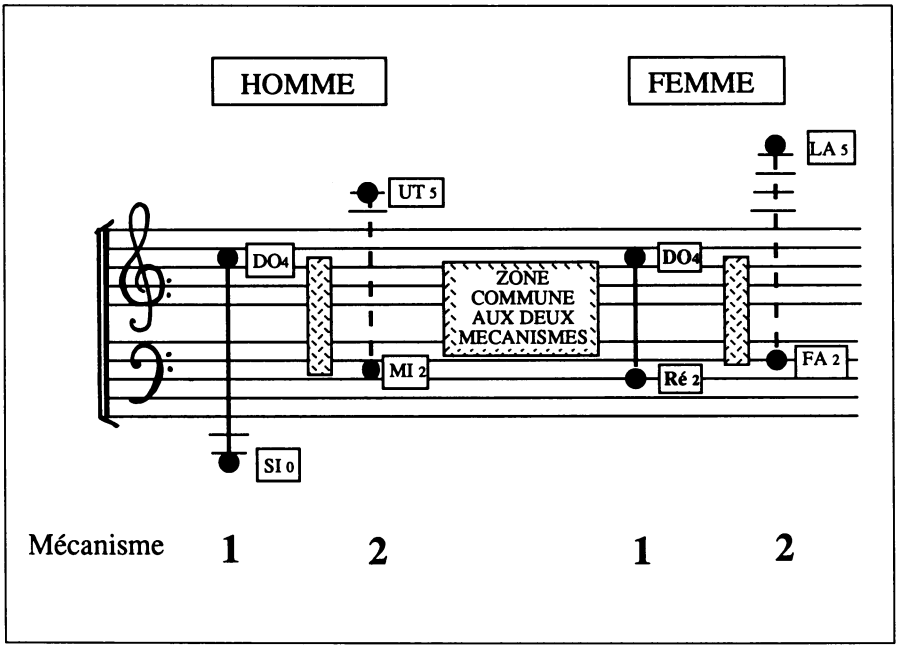
Tessiture des deux principaux modes: leur zone commune

Dans un mode vibratoire donné, les cordes vocales ont, de par leur épaisseur, leur tension et leur longueur, des caractéristiques acoustiques adaptées à une zone de fréquence dont les limites ne sont pas strictes et peuvent être reculées par le travail. Pour fixer les idées, représentons ces limites sur une portée musicale en mettant vis-à-vis les observations féminines et masculines (fig. 2). Ces deux modes couvrent l'étendue des deux portées musicales; mais ce qui est frappant, c'est l'importante zone de fréquence commune aux deux modes. Si l'on excepte les sons proches des limites – sons forcés de la limite supérieure



▲ Fig. 1 : Analyse au sonagraphe d'un glissando effectué par un sujet féminin sur toute l'étendue vocale depuis le son le plus grave, 30 Hz, jusqu'au plus aigu, 1800 Hz ; voyelle A. On voit clairement les discontinuités marquant les changements de mécanisme. Les chiffres indiquent la fréquence fondamentale au moment du saut.

▼ Fig. 2 : Représentation de l'étendue musicale des deux principaux modes vibratoires du larynx.

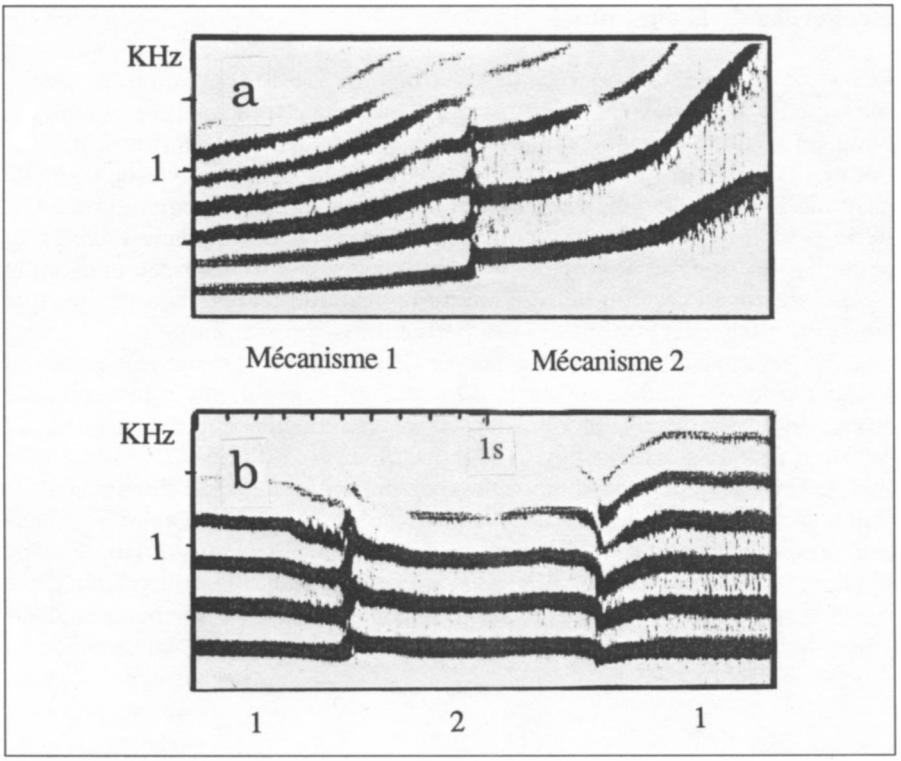


du mode 1 ou sons très faibles de la limite inférieure du mode 2 – il reste plus d'une octave, sol2-si3, dans laquelle il est possible de parler, de chanter, dans l'un ou l'autre mode. Quels critères vont nous guider dans l'emploi d'un mode plutôt que d'un autre ? La commodité, le mimétisme vocal des contemporains de la société environnante ou, au contraire, le besoin de s'affirmer en se démarquant vocalement ? Après la mue, l'homme occidental ne parle plus que dans le mécanisme 1. Il a pourtant conservé le mécanisme 2 qui, inemployé, s'atrophie, alors que l'Africain ou l'Asiatique l'utilisent abondamment. Quant aux femmes, elles utilisent l'un, l'autre ou les deux, selon leur personnalité et selon l'effet qu'elles veulent produire.

Le changement de mode

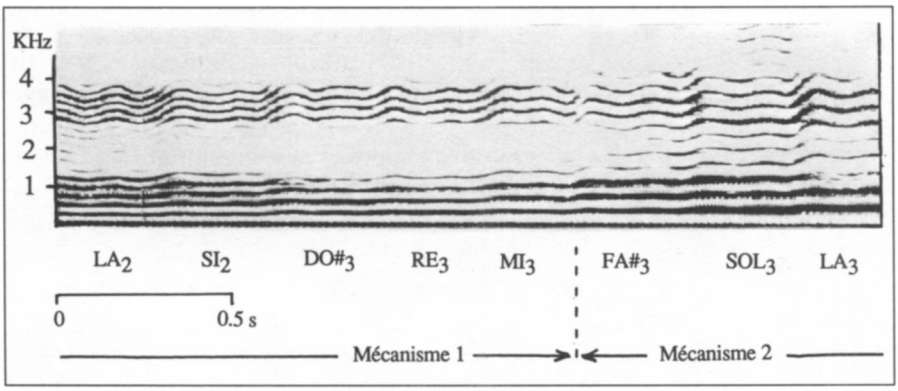
La transition d'un mode à l'autre, qui met en jeu d'importants changements posturaux du larynx, est complexe sur le plan physiologique et se traduit par une sorte de déstabilisation de la voix. Pendant un temps plus ou moins court selon les sujets, la hauteur, le timbre et la sonorité sont mal contrôlés (Castellengo & Roubeau 1991). Prenons l'exemple cité plus haut d'un chanteur émettant un glissando régulièrement ascendant dans le mode 1. Au moment du changement il effectue, bien malgré lui, un saut suivi d'un réajustement de hauteur avant de pouvoir continuer le glissando. L'analyse sonagraphique du phénomène est donnée en fig. 3a. Le second exemple est celui d'un chanteur à qui l'on demande de changer le mode d'émission vocale sur une note tenue. Il faut évidemment que cette note appartienne à la zone commune que nous avons définie au paragraphe précédent. Choisissons par exemple ré3 (fig. 3b). L'inflexion de hauteur, caractéristique de la transition du premier vers le deuxième mode se produit également, mais en sens inverse lorsqu'on revient au premier. Dans les deux exemples on note un « blanc » spectral au moment de la transition. Remarquons à ce propos, en renvoyant le lecteur à la fig. 1, que contrairement à ce qu'on lit couramment dans la littérature, la richesse en harmoniques n'est pas caractéristique d'un mode vibratoire. Elle dépend en premier lieu de l'aptitude et de l'entraînement du chanteur pour le mécanisme vocal considéré et, en second lieu, de la voyelle employée. Les traits acoustiques se produisant à la transition entre deux modes sont généraux : ils sont communs aux hommes et aux femmes, quelle qu'en soit l'origine, et vraisemblablement l'époque[1]. Mais, en fonction des orientations esthétiques des diverses cultures, on voit les chanteurs adopter des attitudes radicalement différentes quant à l'usage de cette transition. Nous allons maintenant en examiner divers exemples que nous avons regroupés en trois classes, selon que le chanteur développe une technique qui privilégie la continuité, la rupture ou l'ornementation.

[1] Il semblerait même, d'après nos observations, que ces caractéristiques soient propres à tous les mammifères.



▲ Fig. 3 – a: Transition du mécanisme 1 au mécanisme 2 dans un glissando — b: Changement de mécanisme sur une note tenue, ré 3. Les variations lentes de fréquence sont dues aux réajustements d'intonation que fait le chanteur pour tenter de conserver une hauteur constante malgré les perturbations dues aux transitions.

▼ Fig. 4: Sonagramme d'une échelle ascendante chantée par un haute-contre; voyelle O. La maîtrise de l'égalisation des deux mécanismes est telle que le changement, inaudible à l'oreille, n'est décelable que sur l'analyse spectrographique.



Recherche de la continuité

«La voix, qui est le plus parfait des instruments, ne doit avoir qu'une corde, sur laquelle se produisent d'une manière homogène toutes les notes, attirées l'une vers l'autre, chacune ayant la même qualité que l'inférieure et la supérieure, ses deux voisines» (Masset 1886). Cette phrase, extraite d'un traité de chant de 1886, résume bien la nouvelle esthétique apparue au début du XIX[e] siècle et toujours à l'honneur aujourd'hui dans l'école de chant classique européen. Égalisation des sonorités et des intensités, legato des hauteurs sont la base d'un travail technique exigeant au regard duquel les phénomènes que nous venons de décrire sont des «imperfections» à éviter à tout prix. La première conséquence de cette attitude est l'emploi d'un seul mode d'émission vocale par les chanteurs: basses, barytons, ténors travaillent exclusivement le mode 1 et les sopranos le mode 2 dans la très grande majorité des cas. Il existe pourtant quelques exceptions. Ainsi, parmi les voix d'alto dont la tessiture (ré2-ré4) coïncide avec la zone commune, un petit nombre de chanteurs et de chanteuses emploie le mode 1 dans le grave et le mode 2 dans l'aigu. En conjugant les dispositions naturelles et un travail approprié, ces artistes parviennent à si bien maîtriser le changement que celui-ci est inaudible. L'exemple de la fig. 4 est tout à fait éloquent et montre l'accomplissement d'une parfaite égalisation de tous les paramètres du son[2].

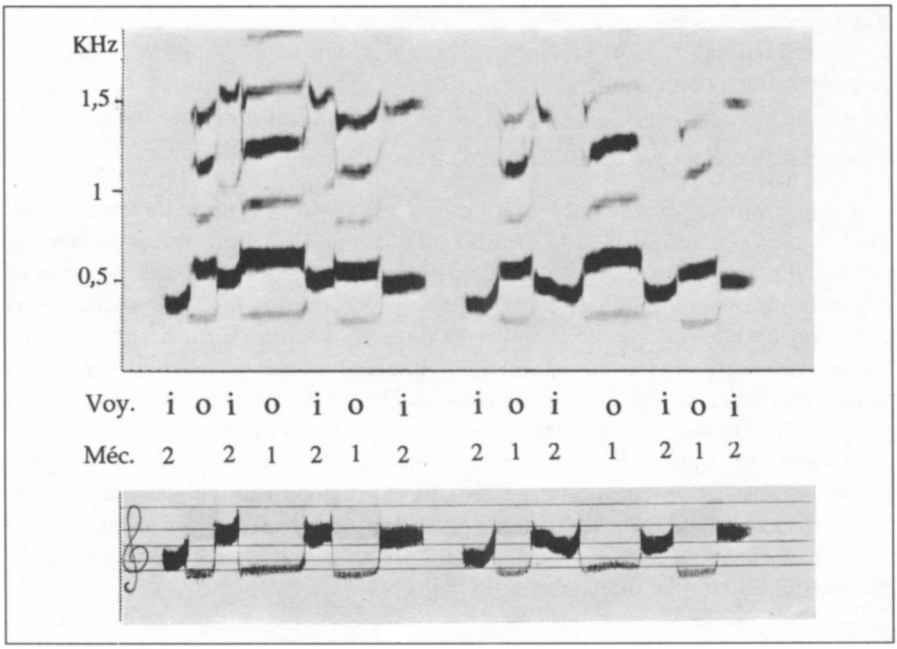
Recherche de la rupture

Nous avons vu que «naturellement», la voix saute lorsqu'on tente de passer continûment d'un mode à l'autre. Selon les sujets, il s'agit de sauts de tierce, de quarte, d'octave. Dans un grand nombre de cultures, les chanteurs ont développé, à l'opposé de l'esthétique précédente, des techniques vocales souvent très virtuoses de contrôle du saut et d'opposition des deux modes vibratoires, que nous désignerons par le terme général de yodel. Le chant yodelé consiste à passer rapidement et nettement d'un mode à l'autre en ajustant très précisément l'intervalle. La mélodie se déroule alternativement dans l'un ou l'autre mode, les sons graves étant pris en 1 et les sons aigus en 2. Cette technique peut être pratiquée aussi bien par les hommes que par les femmes ou par les enfants, et on la rencontre dans un très grand nombre de cultures sur tous les continents. La fig. 5 montre l'analyse au sonagramme d'un chanteur Pygmée.[3] On voit que tous les fragments mélodiques séparés par des silences commencent et finissent dans le mode 2. De nombreuses études ont été

---

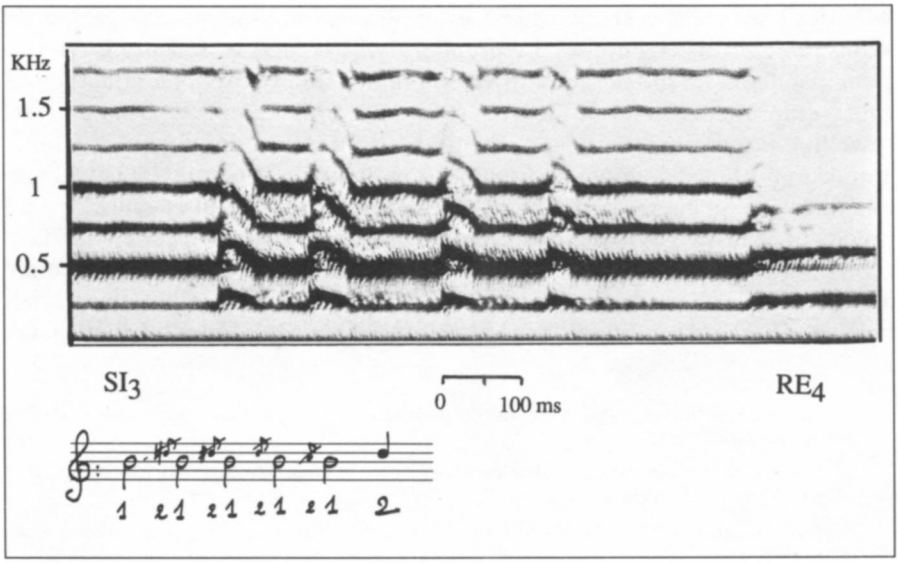
[2] Exemple donné en direct à la radio.

[3] Disque *Musiques africaines*. Musique de tous les temps, N[os] 44/45 (Mett PEP 6890/6891) Pygmées Babenzélé de République Centrafricaine.



▲ Fig. 5: Séquence de chant yodlé par un Pygmée de la République Centrafricaine, montrant l'alternance des voyelles en fonction du changement de mécanisme.

▼ Fig. 6: Exemple d'ornementation pratiquée par une femme mongole. L'extrait analysé montre, d'une part, des ornementations effectuées sur une note tenue du mode 1 et, en fin de séquence, un changement de mécanisme brusque sur le ré4.



consacrées au yodel[4]. Nous voulons seulement insister ici sur le contraste de sonorité particulier à cette technique vocale. Celui-ci est obtenu par l'emploi de deux groupes de voyelles:

- voyelles postérieures, comme o et a pour les sons du mode 1;
- voyelles antérieures comme i pour les sons du mode 2.

Or le premier formant des voyelles antérieures étant plus grave que celui des voyelles postérieures, il se produit au moment du changement de voyelle un mouvement spectral en sens contraire du mouvement mélodique, qui peut dérouter un observateur peu familier des sonagrammes. C'est pourquoi nous avons représenté en bas de la figure la ligne mélodique du fondamental sur une portée musicale tracée à l'échelle sonagraphique (Castellengo 1964). On retrouve cette caractéristique chez tous les chanteurs qui usent de l'alternance des voyelles au moment du saut: tous les sons aigus émis en mode 2 ont un fondamental intense, alors que ceux du grave, émis en mode 1, ont l'harmonique 2 intense. Il apparaît clairement sur le document que ces déplacements d'intensité contribuent à renforcer l'effet de rupture. Des études ont montré par ailleurs (*cf.* Large *et al.* 1980) que le fait de changer de voyelle facilite le changement de mode, donc le saut de hauteur.

Recherche de l'ornementation

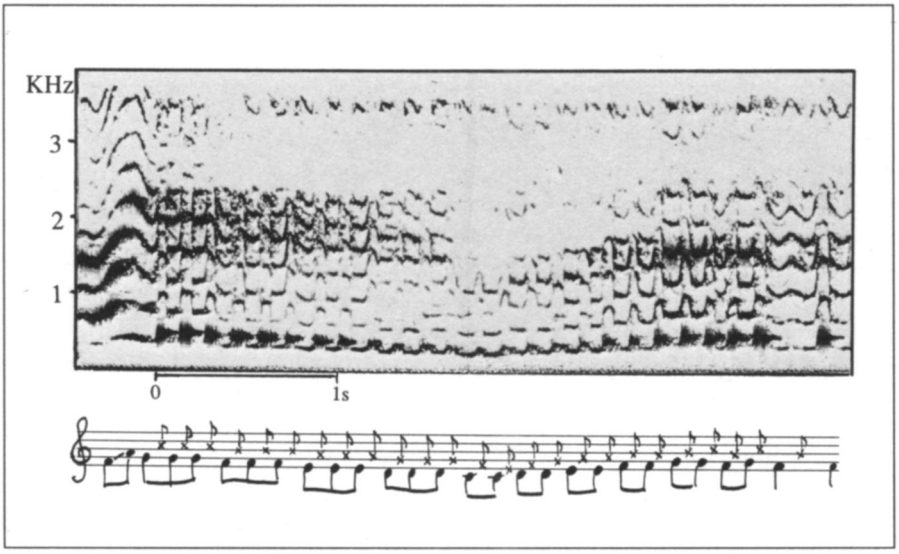
Les divers phénomènes qui se produisent au moment de la transition d'un mécanisme à l'autre peuvent faire l'objet d'un traitement ornemental, d'autant que les variations de hauteur, d'intensité et de sonorité peuvent se produire dans des temps très brefs. Parmi les exemples que nous avons analysés, nous avons retenu trois techniques. La première, très répandue, consiste à chanter principalement en mode 1, plutôt vers la limite supérieure, et à effectuer de courts emprunts au mode 2. Le saut est franc, mais il ne semble pas que la justesse de l'intervalle musical de ce saut, souvent voisin de la quarte, ait une grande importance. La note empruntée, dont la durée varie entre 40 et 60 millisecondes, ne peut être perçue comme une note précise. L'effet est celui d'un ornement chatoyant agrémentant la mélodie principale chantée dans le mode 1. La fig. 6 montre un exemple de cette technique, pratiquée par une femme mongole[5]. Dans la tradition iranienne, cette technique merveilleusement maîtrisée par le chanteur Zabihi[6] prend le nom de *tahrir* lorsque celui-ci enchaîne

---

[4] Voir notamment Fürniß (1988), ainsi que la contribution du même auteur à ce numéro des *Cahiers de musiques traditionnelles*.

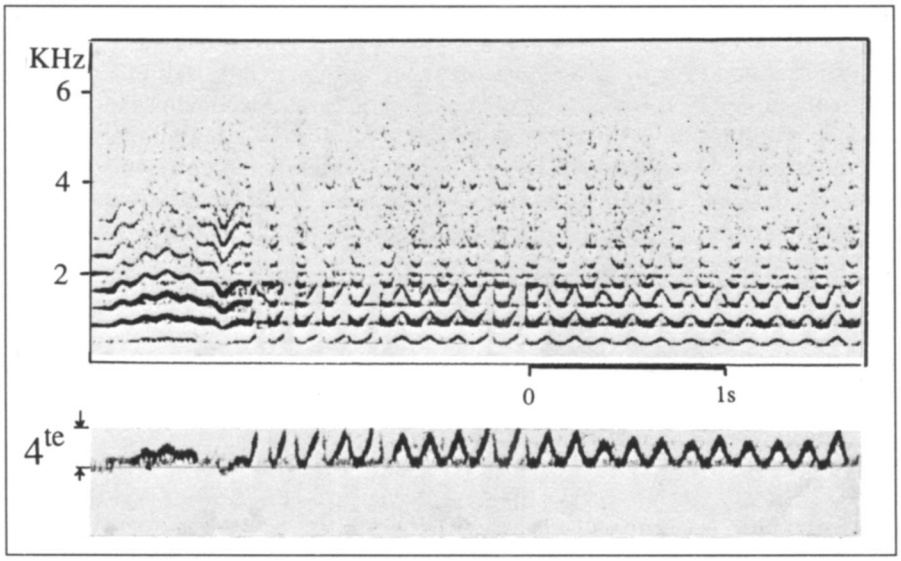
[5] *Chants mongols et bouriates.* Collection Musée de l'Homme (Vogue 530 138), plage A1: «Chant d'amour nostalgique».

[6] *Iran II.* Collection UNESCO (Bärenreiter Musicaphon BM 30 L 2005), plage B2: «Poème mystique d'Arâqi».



▲ Fig. 7: Exemple de *tahrir* iranien chanté par Zabihi. Les emprunts au mode 2, dont la hauteur est difficile à mesurer, sont représentés en petites notes.

▼ Fig. 8: «Trille» de changement de registre produit par le chanteur iranien Tadj sur une note tenue, sol#3. Après quelques échappées vers le mécanisme 2, marquées par des interruptions totales du son, le chanteur parvient, dès la deuxième seconde, à maîtriser la continuité mélodique des premiers harmoniques.



plusieurs ornements en cascade (Caton 1974; voir aussi fig. 7). Le deuxième exemple de recherche ornementale basée sur la transition entre deux modes vibratoires est aussi étonnant et appartient également à la tradition iranienne. Il s'agit du chanteur Tadj[7] (fig. 8). Sur une note tenue dans le mode 1, ici sol#3, le chanteur effectue une série d'incursions brèves «vers» le mode 2 sans y parvenir véritablement. L'approche du changement de mode produit un arrêt du son, mais en contrôlant le mouvement, le chanteur parvient à assurer la continuité des trois premiers harmoniques malgré une franche alternance de sonorité et d'intensité. La fréquence du phénomène est de sept oscillations par seconde, comme pour un vibrato, mais en raison du grand intervalle, l'effet perçu est plutôt celui d'un «trille» continu entre les deux modes. Le troisième exemple est emprunté à la musique japonaise[8]. Nous avons vu précédemment (fig. 3b) que lorsqu'on change de mécanisme sur une note tenue, il se produit une variation brusque de la fréquence fondamentale. Maîtrisée par le travail, cette variation devient un ornement mélodique dans l'exemple que nous montrons en fig. 9.

Conclusion

A la transition entre les deux principaux mécanismes vibratoires de la voix humaine se produisent des modifications laryngées qui ont pour conséquence une rupture de fréquence, des changements d'intensité et de sonorité. Ces phénomènes sont communs à tous les chanteurs, hommes ou femmes, et se rencontrent surtout dans une zone de fréquence allant de 200 à 600 Hz. Nous avons vu qu'en fonction des critères esthétiques qui guident le travail du chanteur, ils peuvent donner lieu à des réalisations vocales extrêmement différentes, depuis le «gommage» perceptif de toute perturbation du chant classique européen jusqu'à la maîtrise musicale des sauts et des oppositions de sonorité du yodel. Entre ces deux extrêmes se rencontrent diverses formes d'ornementations qui ne peuvent être pratiquées que dans la zone de fréquence mentionnée. D'après tous les exemples que nous connaissons, les ornementations se font par emprunt au mode 2. Mais il existe sûrement, quelque part sur la planète, un chanteur pratiquant l'ornementation inverse!

---

[7] Document particulier.

[8] *The Music of Japan*, VI. No-Play, Biwa and Chanting (Bärenreiter Musicaphon). Face B: Psalmodie avec accompagnement de *biwa* «Ishidomaru»; style *satsuma biwa* chanté par Shisui Enomoto.

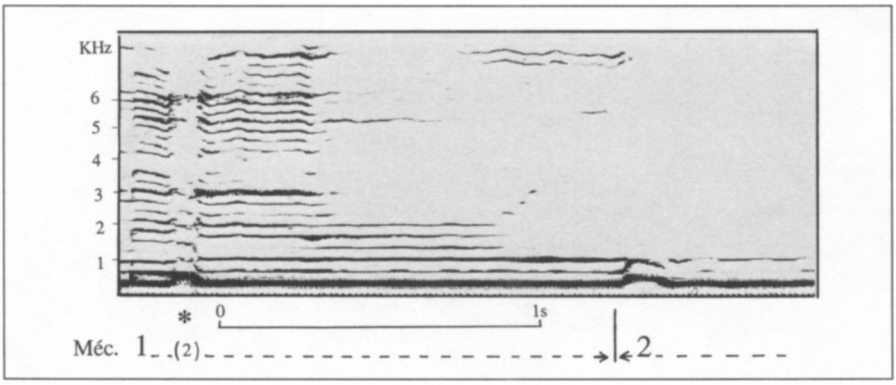


Fig. 9: Ornementation par changement de mécanisme sur une note tenue, mi3, réalisée par le chanteur japonais Shisui Enomoto. L'astérisque indique un emprunt court au mode 2. Puis le chanteur change de mode en amplifiant le mouvement mélodique caractéristique de la transition.

Bibliographie

BEHNKE Emil
1880 *The Mechanism of the Human Voice.* London: Curwen & Sons.

CASTELLENGO Michèle
1964 «La notation des musiques extra-européennes». *Bulletin du GAM* (Paris).

CASTELLENGO Michèle & Bernard ROUBEAU
1991 «La notion de registre vocal». *Bulletin du GAM* (Paris).

CASTELLENGO Michèle, Bernard ROUBEAU & Claude VALETTE
1983 *Study of the Acoustical Phenomena Characteristic of the Transition Between Chest Voice and Falsetto.* Stockholm.

CATON Margaret
1974 «The vocal ornament Takīyah in Persian music». *Selected Reports in Ethnomusicology* (Los Angeles) II (1): 42-53.

CORNUT Guy
1983 *La voix.* Paris: PUF [coll. «Que sais-je?», N° 627]

FÜRNISS Susanne
1988 *Considérations phonétiques sur le yodel des Pygmées Aka.* Paris: Université de Paris III [Mémoire de D.E.A.].

GARCIA Manuel
1884 *Traité complet de l'art du chant.* Paris: Heugel.

LE HUCHE François & André ALLALI
1984 *Anatomie et physiologie des organes de la voix et de la parole.* Paris: Masson [coll. de Phoniatrie, La voix vol. 1].

LARGE John, E. BAIRD & T. JENKINS
1980 «Study of high voice mechanisms». *Journal of Research in Singing*: 26-33.

MASSET J.J.
1896 *L'art de conduire et de développer la voix.* Brandus & Cie.

TARNEAUD Jean
1941 *Traité pratique de phonologie et de phoniatrie.* Paris: Maloine.

VENNARD William
1967 *Singing. The Mechanism and the Technic.* Boston: Fischer.

LA TECHNIQUE DU JODEL CHEZ LES PYGMÉES AKA (CENTRAFRIQUE). Étude phonétique et acoustique[1]

Susanne Fürniß

La musique des Pygmées Aka qui nomadisent dans le sud-ouest de la République Centrafricaine est essentiellement constituée de polyphonies vocales qui font appel à plusieurs modalités d'expression. Parmi celles-ci, la technique du jodel[2] propre aux différents groupes de Pygmées de cette région, est un élément important dans leur chant et le distingue de celui de leurs voisins non-pygmées.

L'impression acoustique qui se dégage à l'écoute du jodel est celle d'un tissu sonore composé de plusieurs trames de timbres différents. Ceux-ci tenant une place constitutive dans la plupart des chants pygmées, nous avons été amenés à supposer que la notion de «registre», qui est liée à la différentiation des timbres, est un élément principal de cette musique. D'où notre intérêt à étudier de près la nature des timbres du jodel pygmée sous ses aspects phonétique et acoustique.

En nous basant sur l'analyse d'un corpus de musique aka, nous souhaitons apporter de nouveaux éléments à la caractérisation générale de la technique du jodel et à son utilisation dans un contexte musical. Nous nous proposons notamment de dégager les caractéristiques des registres vocaux constituant le jodel, le rôle spécifique des voyelles utilisées, et les modalités du traitement des intervalles conjoints dans des mélodies jodlées de la musique aka. Pour y parvenir, nous avons recours à l'analyse acoustique des timbres vocaux par sonagraphe et à l'étude phonétique et statistique des voyelles, pour aboutir à une analyse mélodique de l'intégration des intervalles conjoints dans le jodel aka.

Nous allons d'abord examiner les recherches antérieures sur le jodel sous ses différents aspects – musicologique, phonétique, linguistique et acoustique – pour les confronter ensuite à nos propres analyses.

---

[1] Cet article est le résumé d'un mémoire de DEA que j'ai soutenu à l'Université de Paris III en 1988 et dont une traduction intégrale en allemand est actuellement sous presse. Je tiens ici à remercier vivement Simha Arom d'avoir encouragé et suivi ma recherche et d'avoir bien voulu mettre à ma disposition ses enregistrements sonores personnels qui sont à la base même de ce travail, ainsi que ses informations ethnologiques et musicologiques sans lesquelles une partie importante de cette étude n'aurait pas pu être menée à bien. Je le remercie également – ainsi que Sophie Pelletier – pour ses conseils judicieux lors de la révision du présent texte.

[2] En l'absence d'un terme technique français, nous utilisons ce terme germanique avec son orthographe original..

État de la question

C'est à Walter Wiora que l'on doit la caractérisation générale du jodel: «Dans la terminologie scientifique, "jodel" désigne un chant sans paroles, avec alternance permanente de registres. Contrairement à la norme d'égalisation des registres, la voix saute constamment du registre de "poitrine" à celui de "tête" (chez les hommes, voix de sifflet ou de fausset), allant de l'un à l'autre sans transition. Elle suit des degrés musicaux [...]. Normalement, on [...] jodle sur des [...] syllabes propres au jodel»[3] (1958: 73). Selon cette conception, il en résulterait un mouvement mélodique caractérisé par des intervalles disjoints et opposant deux timbres vocaux qui vont jusqu'à donner l'impression de plurivocalité. Il est généralement admis que le jodel se distingue de la simple brisure vocale par le fait que le chanteur opère dans un système scalaire défini avec des degrés bien déterminés.

La littérature relative à notre sujet témoigne d'une grande confusion terminologique en ce qui concerne la notion de registre. Les différentes disciplines auxquelles touche cette étude utilisent le terme de «registre» dans des sens extrêmement différents. La linguistique l'utilise avec des significations presque contradictoires: les africanistes déterminent ainsi les «niveaux» tonaux d'une langue à tons (Diki-Kidiri 1988: 2), alors que René Gsell, dans sa description de plusieurs langues à tons d'Asie du Sud-Est, appelle ainsi les qualités pertinentes de la voix qui s'ajoutent à la marque de distinction de «niveaux» de hauteurs tonales (Gsell 1979: 4). La musicologie s'y réfère soit pour désigner des timbres instrumentaux réalisés par l'orgue, soit pour l'attribuer aux niveaux mélodiques d'une polyphonie liés à des régions de hauteurs distinctes, ou encore aux différentes trames d'une monodie. Quant à la terminologie relative au chant qui nous intéresse plus spécialement ici, elle est loin d'être univoque. Dans la dernière, il y a notamment confusion entre le critère de hauteur du son et celui de mode vibratoire des cordes vocales comme paramètre déterminant d'un registre vocal (Laver 1980, Hollien 1971 et 1974). D'après les travaux de Michèle Castellengo, le tuilage des registres vocaux peut atteindre jusqu'à deux octaves. Par conséquent, la définition du registre qui se réfère à la fréquence fondamentale de la note chantée nous paraît insatisfaisante pour les besoins de notre analyse.

Par registre vocal, il faut donc comprendre ici *l'ensemble de la qualité d'une voix, tributaire des conditions physiologiques de la production du son.*

---

[3] *«Im wissenschaftlichen Sprachgebrauch bedeutet Jodeln textloses Singen mit fortwährendem Registerwechsel. Entgegen der Norm des Registerausgleichs springt hier die Stimme immer wieder vom "Brust"- in das "Kopf"-Register (bei Männern in Fistel oder Falsett) zurück, indem sie von dem einen zum andern unvermittelt umschlägt oder umbricht. Sie hält sich dabei an musikalische Tonstufen* [...]. *Gewöhnlich jodelt man* [...] *auf Jodelsilben».*

Les registres vocaux du jodel

La «voix de poitrine» est le mode vibratoire par excellence de la parole et du chant simple. Dans les chants des Pygmées Aka, elle correspond à toute exécution non jodlée, qu'elle soit monodique ou polyphonique. Dans les parties jodlées, elle représente l'un des deux timbres constitutifs de la «polyphonie inhérente» à cette technique vocale.

La voix de poitrine couvre une grande étendue de fréquences moyennes, environ deux octaves. La vibration des cordes vocales est de grande amplitude, employant toute la masse musculaire. La consistance compacte des cordes vocales, alliée au fait que les fréquences émises dans ce mode vibratoire couvrent avant tout la tessiture inférieure de la voix, suscite une impression acoustique de densité. Celle-ci est confirmée par le nombre important d'harmoniques dans le spectre des sons dont le nombre exact change en fonction du volume du son et de la forme des cavités de résonance.

Le timbre opposé, dans le jodel, à celui émis par la voix de poitrine, est tributaire de la «voix de fausset». Elle couvre la tessiture supérieure de la voix sur une étendue moyenne d'une octave et demie. Ce sont uniquement les marges des cordes vocales, amincies et très tendues, qui vibrent librement en des mouvements peu complexes et le spectre est alors plus pauvre en harmoniques que celui produit par la voix de poitrine. Puisque les sons chantés en fausset sont généralement plus aigus, leurs harmoniques sont plus espacés en fréquences et moins intenses. Il en résulte une sensation de légèreté du son qui inspire des comparaisons avec celui d'une flûte.

La validité de ces caractéristiques pour le registre aigu du jodel n'est pas incontestée. En effet, Richard Luchsinger, après avoir travaillé avec des chanteurs autrichiens qui adaptaient à leur chant la technique du support du souffle, constate que la «voix de jodel» est plus riche en harmoniques que la voix de poitrine (1970: 224). La technique du support du souffle étant développée pour le chant classique occidental – en vue d'un mélange des registres – nous pouvons rapprocher la «voix de jodel» de ce que Luchsinger appelle «voix de tête» dans une étude consacrée au chant non jodlé. Elle se réfère à un son aigu masculin qui serait «un produit sonore [...] constitué également de résonance de poitrine. Par corollaire, il est plus riche en harmoniques que la voix de fausset»[4] (1947: 507). Devant ces résultats, F. Frank et M. Sparber insistent sur la distinction entre fausset et fausset soutenu (1972: 165), alors que, selon la définition de Walter Graf, ces derniers seraient équivalents dans le jodel (1975: 609). Les différents concepts sont résumés dans le tableau ci-après:

---

[4] *«...ein Klangprodukt [...] dem aber auch Brustresonanz beigemischt ist. Demgemäss ist er viel reicher an Obertönen als das Falsett».*

Auteur	*Registre vocal*	*Plus pauvre que la voix de poitrine*	*Plus riche que la voix de fausset*	*Plus riche que la voix de poitrine*
	chant normal			
Luchsinger	fausset	×		
	voix de tête		×	
	chant jodlé			
Graf	fausset	×		
Frank et Sparber				
	fausset soutenu		×	
Luchsinger	voix de jodel			×

Tableau 1 : Caractéristiques du registre aigu du jodel.

On constate qu'il n'y a pas de divergence sur le terme de fausset, mais que pour un même phénomène, celui du son plus riche que le fausset, les deux termes «fausset soutenu» et «voix de tête» sont utilisés selon qu'ils appartiennent au chant normal ou au jodel.

Nous supposons que des interdépendances entre mécanisme vibratoire et activité du diaphragme peuvent mener à un tel développement du «fausset soutenu» qu'il engendre plus d'harmoniques que la voix de poitrine. Dans ce cas, afin de ne garder qu'un seul terme par concept, nous proposons d'éliminer le terme «voix de jodel» et de lui réserver celui de «voix de tête».

Plus loin, nous étudierons la pertinence de la distinction entre «fausset», «fausset soutenu» et «voix de tête» pour la musique aka. Afin d'éviter de nouvelles confusions et en attendant une détermination du registre aigu du jodel pygmée, nous adopterons, bien qu'elle nous semble très rigide, la terminologie de Castellengo[5] qui parle de «mécanisme I» et «mécanisme II» pour désigner les aspects physiologiques des registres vocaux impliqués dans le jodel, et de «registre grave» et «registre aigu» pour ce qui est des impressions acoustiques respectives qui s'en dégagent.

Les deux mécanismes se rejoignent en alternance pour former le tissu de timbres propre au jodel. L'instant qui les relie, la «brisure» proprement dite, en est un élément caractéristique, indépendamment de la civilisation qui l'utilise. Cette brisure est «cachée» dans le chant classique occidental, mais elle est parfaitement audible dans une voix non éduquée (Rubin et Hirt 1960: 1322). La transition tout à fait naturelle d'un mode vibratoire à l'autre est

[5] Voir aussi l'article de Michèle Castellengo dans ce numéro des *Cahiers*.

donc exploitée de façon à devenir partie intégrante de l'expression artistique qu'est le jodel.

Dans toutes les études sur le jodel, la caractéristique du changement des registres vocaux est toujours décrite comme étant étroitement liée à l'utilisation d'intervalles disjoints. La prédominance de ces intervalles est en effet propre à toute réalisation du jodel, y compris dans la musique aka. Néanmoins, vu le grand tuilage entre les deux mécanismes, il n'est pas impossible, comme on le verra plus loin, de s'imaginer un jodel incorporé dans une mélodie à intervalles et ambitus restreints.

Les voyelles du jodel

Essentiellement, le jodel a pour appui articulatoire des voyelles. Celles-ci sont souvent précédées de consonnes d'attaque qui facilitent le passage d'un registre à un autre.

A partir des informations dont nous disposons, nous regroupons dans le tableau suivant l'inventaire des voyelles utilisées dans le jodel, indépendamment de leur origine culturelle:

Région	*Registre grave*	*Registre aigu*	*Auteur*
Autriche	hɔ, jɔ	di, ri	(Frank/Sparber)
Alpes	o	i	(Wiora)
	o, ɔ, a, ɛ, e	i, y, u	(Graf 1969)
Afrique centrale	a, ɛ	i	
	ɛ	i	(Strasbaugh)
Gabon	e, a	i	(Pepper)
	a, o, ɛ	i, e	(Sallée)
Zaïre	ke, le	ki, li	(Carrington)
	ko, o	ku, u	

Tableau 2: Répartition des voyelles sur les registres du jodel.

Ce tableau, bien qu'il embrasse des musiques de deux continents dont les cultures sont très différentes, se révèle cependant très cohérent. On y voit que dans le registre grave sont utilisées les voyelles [e, ɛ, a, ɔ, o][6] et dans le registre

[6] Toute voyelle figurant entre [ ] représente une notation phonétique.

aigu les voyelles [i, y, u]. Les premières sont des voyelles ouvertes[7], mi-ouvertes et mi-fermées alors que les secondes sont des voyelles fermées. La corrélation qui se dégage entre registre et voyelle est donc d'ordre physiologique: il y a correspondance entre le degré d'aperture et le registre. On remarque de plus que, à l'exception de l'exemple du Gabon, le registre aigu du jodel ne comprend que les voyelles du premier degré d'aperture [i, y, u]. Les voyelles de tous les autres degrés d'aperture se trouvent dans le registre grave.

Afin de faciliter la compréhension d'une analyse sous son aspect *acoustique*, il convient d'être familiarisé avec quelques notions de phonétique acoustique. Chaque voyelle correspondant à une position bien définie des organes phonatoires, sa qualité sonore est déterminée par la forme spécifique du conduit vocal[8]. Les cavités sont généralement présentées comme une série de résonateurs: l'onde glottale[9], munie d'harmoniques, passe par les cavités qui renforcent les harmoniques correspondant à leur résonance propre (Sundberg 1981: 22). Ainsi se forment dans le spectre final des maxima d'énergie appelés les *formants*. La distribution d'énergie se fait en général sur plusieurs harmoniques voisins de la fréquence de résonance des cavités. Le tableau ci-dessous représente, comme illustration, les deux premiers formants de sept voyelles françaises:

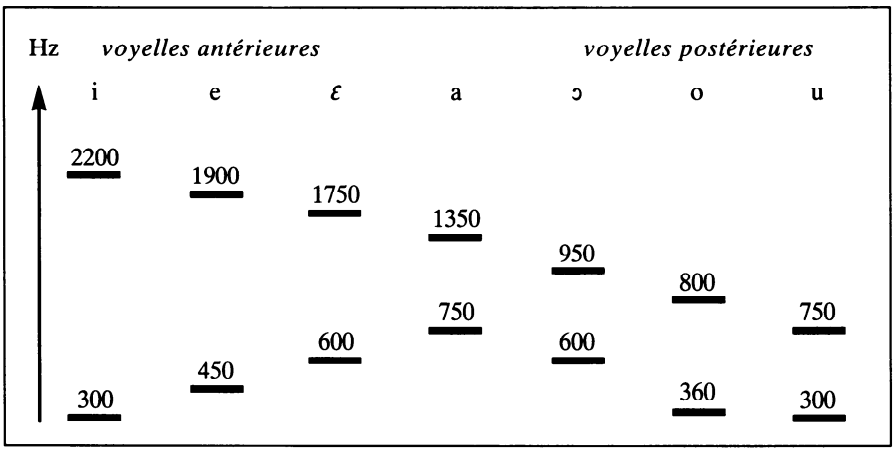
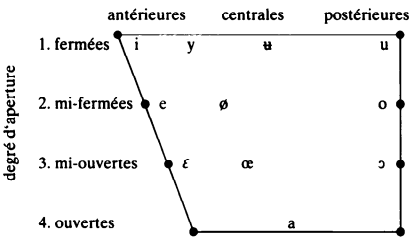


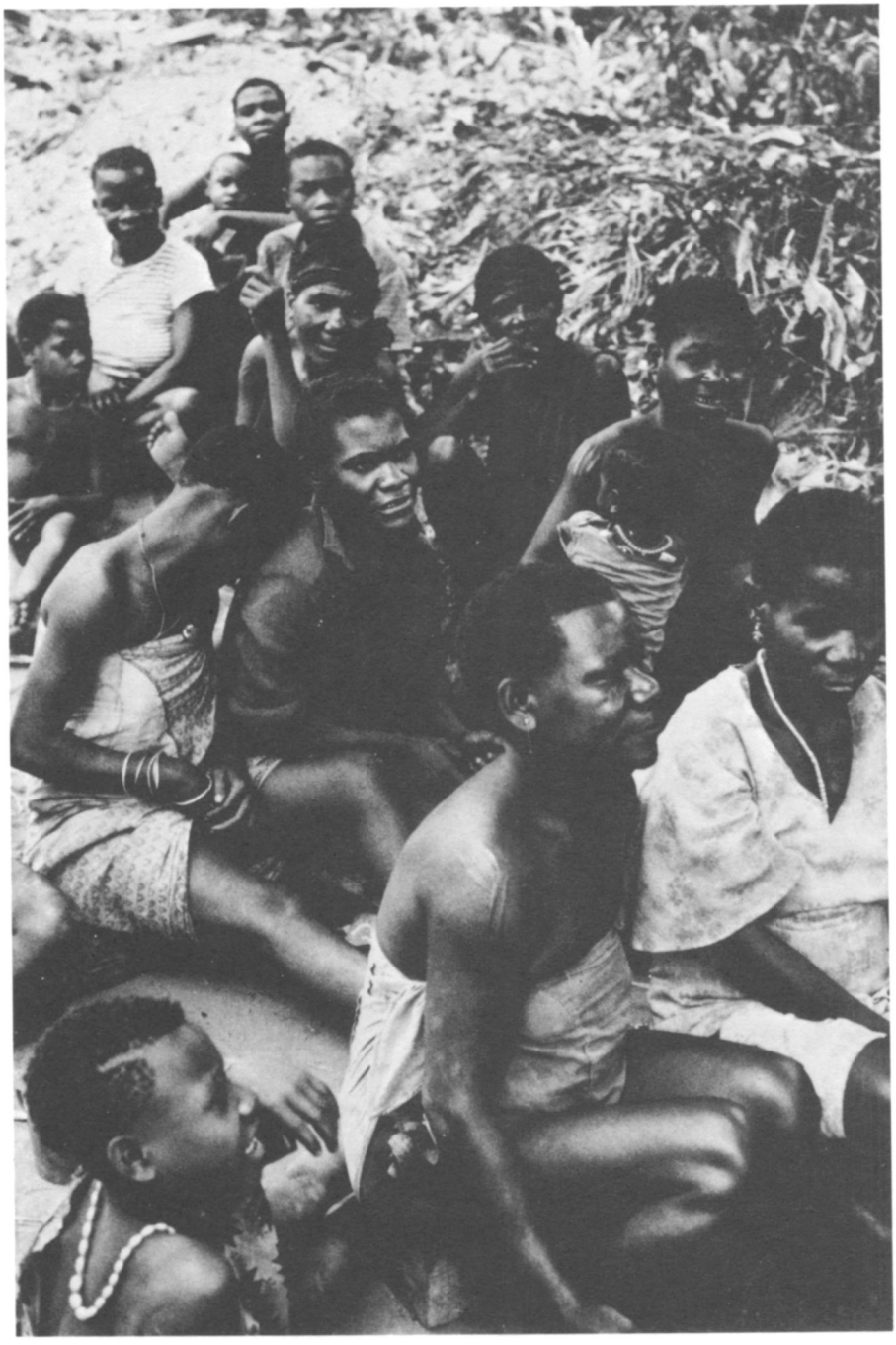
Tableau 3: Valeurs formantielles de quelques voyelles françaises.

[7] Le trapèze vocalique classe les voyelles selon le point d'articulation de la langue et le degré d'aperture de la mâchoire:



[8] Le conduit vocal est constitué des cavités pharyngale, buccale, nasale et labiale.

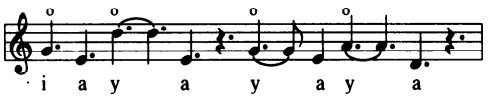
[9] L'onde vibratoire des cordes vocales représente le cycle d'ouverture et de fermeture de la glotte.



Enquête avec les chanteuses aka. Mongoumba, République Centrafricaine.
Photo: Susanne Fürniß, 1989

Analyse de chants pygmées jodlés

Nos analyses se basent sur des enregistrements de musique aka recueillis en République Centrafricaine par Simha Arom. Nous avons soumis à l'étude les différentes parties isolées d'un chant polyphonique qui nous serviront de référence pour quelques échantillons provenant d'autres pièces. Les analyses portent sur le chant *díkóbódá mùdá sòmbé* qui appartient à la catégorie des chants de divination *bòndó*. Comme toute polyphonie aka, il est constitué de quatre parties. Le *mòtángòlè*, chanté par un homme, est la voix principale qui contient les paroles du chant et sert de référence à toutes les autres voix. Le *ngúé* correspond à la voix basse, chantée par les hommes, et le *òsêsê* est une voix moyenne féminine. Comme le *ngúé* et le *mòtángòlè*, le *òsêsê* est chanté en mécanisme I. Le *dìyèí*, partie jodlée, est généralement chanté par les femmes et se superpose aux autres parties. La répartition selon les sexes n'est pas obligatoire puisque les trames des voix s'entrelacent dans la réalité; c'est pour cette raison qu'on trouvera également, dans les analyses qui suivent, des réalisations du *dìyèí* par une voix d'homme. Dans le chant étudié, quelques parties existent en plusieurs versions. Des neuf voix du corpus, nous examinerons six parties: le *mòtángòlè* comme référence de mécanisme I et les cinq réalisations du *dìyèí* chantées par deux personnes de sexe différent. Nous donnons ici un bref exemple de jodel transcrit:



Les «o» sur les notes indiquent que celles-ci sont chantées en mécanisme II. Les transcriptions révèlent une alternance très régulière des deux modes vibratoires qui n'est que rarement interrompue par des notes de passage dans un même registre.

Les voyelles

Toutes les voyelles du jodel sont produites en dehors du contexte des paroles significatives. Pourtant, il est fort probable que se produisent des parallèles avec la langue parlée, les voyelles chantées étant produites avec le même appareil musculaire qui est entraîné à fonctionner selon les règles de la langue. Les sept voyelles de la langue aka sont /i, e, ɛ, a, ɔ, o, u/ [10] (Cloarec-Heiss et Thomas 1978: 84-90). Dans le jodel, nous pouvons constater trois voyelles supplémentaires dont la plus fréquente est le [y]. En effet, cette dernière se trouve souvent sur des notes tenues ou à la note supérieure d'un intervalle de septième mineure. Dans la langue aka, le [y] existe comme variante phonétique du /u/. Jodlée, sa position est la même que celle du [u] ou du [i], elle conserve donc son caractère de variante pour une voyelle du premier degré d'aperture.

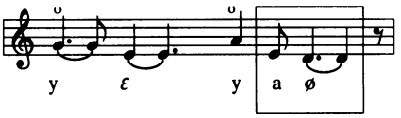
[10] Toute voyelle figurant entre // représente une notation phonologique.

A la même position se rencontre également une voyelle intermédiaire entre le [y] et le [u] que nous allons noter [ʉ]. Cette voyelle n'apparaît pas dans les variantes phonétiques de l'aka, ce qui est aussi le cas des voyelles [ø] et [œ]. Bien que rarement utilisées, elles figurent toujours dans le registre grave. Nous tendons alors à conclure que le jodel ne se sert pas uniquement des voyelles phonétiques d'une langue donnée, mais qu'en fonction du timbre vocal et du confort de réalisation de cette technique vocale, la musique s'impose à l'articulation jusqu'à créer ses propres voyelles.

Sur le corpus examiné, la répartition des voyelles sur les deux registres du jodel est la suivante:

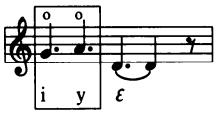
registre aigu: [i] 46 % - [u] 26 % - [y] 20 % - [ʉ] 8 %;
reg. grave: [ɛ] 41 % - [a] 37 % - [ɔ] 20 % - [œ] 1 % - [ø] 1 % - [o] 1 %.

Ce résultat coïncide avec les informations dont nous disposions antérieurement. Qui plus est, il renvoie à une distance vocalique très nette entre les deux registres du jodel. En effet, le registre aigu ne contient que des voyelles fermées et le registre grave des voyelles ouvertes et mi-ouvertes. A l'exception de quelques-unes [o, ø], les voyelles mi-fermées sont quasiment absentes et n'apparaissent que dans une ligne descendante, dans laquelle se succèdent exceptionnellement deux notes du registre grave:



Ces cas semblent contredire le principe d'alternance des registres. Mais, en remplaçant une voyelle fermée – chantée normalement dans le registre aigu – par une voyelle du deuxième degré d'aperture, l'alternance de voyelles mi-ouvertes/mi-fermées donne l'impression acoustique du jodel *sans cependant changer de registre vocal.* Ce phénomène permet de modifier la ligne mélodique tout en gardant le trait caractéristique du changement de timbre du jodel. On peut donc constater que les voyelles du deuxième degré d'aperture, en tant que voyelles-charnières, ont une fonction intermédiaire qui ne les intègre pas directement dans l'inventaire vocalique du jodel. Celui-ci est constitué de voyelles fermées, mi-ouvertes et ouvertes.

Puisque le registre aigu ne contient que des voyelles du premier degré d'aperture, les notes de passage ne peuvent pas jouer sur le degré d'aperture des voyelles. Elles semblent fonctionner selon un autre procédé illustré par l'exemple suivant:

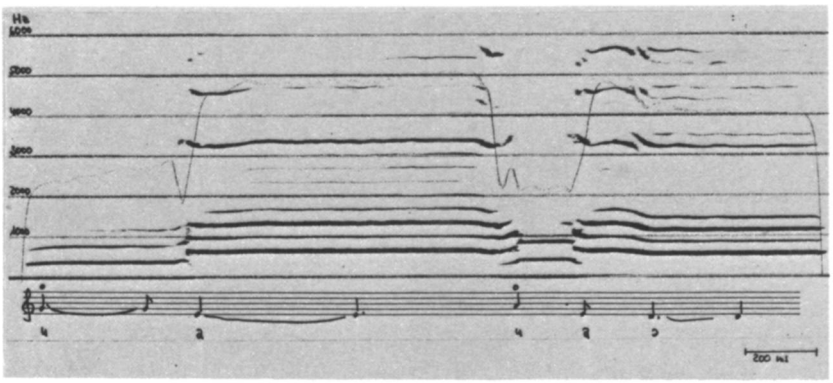


L'arrondissement des lèvres lors de la production du [y] rétrécit le passage du souffle par rapport à l'émission du [i] étiré, et le [y] pourrait être considéré comme une voyelle «très fermée» qui s'oppose aux voyelles de son entourage.

L'inventaire vocalique du jodel démontre que l'espace articulatoire entre les [i] et les [u] se remplit avec les voyelles intermédiaires [y] et [ʉ]. De plus, les valeurs des premiers formants révèlent un rapprochement de l'articulation des voyelles opposées. On peut donc constater qu'une économie articulatoire est due, dans le jodel, à la réalisation efficace de l'enchaînement des voyelles. Les spécificités acoustiques des registres du jodel aka peuvent être déterminées à partir de l'analyse de sonagrammes à bande étroite[11]. Nous avons extrait des cinq parties jodlées un échantillon de trente motifs contenus dans une unité de souffle et dont chacun comprend entre cinq et neuf notes correspondant à autant de voyelles. Les registres grave et aigu vont être examinés d'abord isolément, ensuite dans leur enchaînement en unités minimales jodlées.

Mécanisme I – registre grave

Comme le montre la figure suivante, le mécanisme I se caractérise par une série de composantes successives d'intensité considérable, atteignant au moins 4000 Hz:

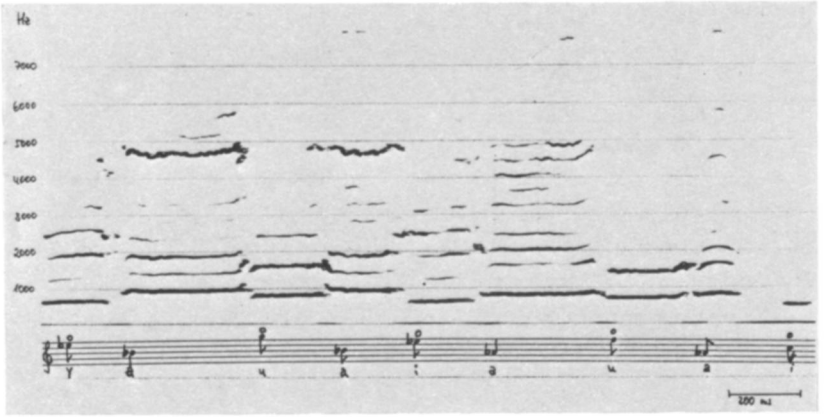


Sonagramme 1

L'incidence des voyelles sur le mécanisme I est importante du fait que les harmoniques se suivent de très près dans l'espace sonore. Celui-ci est couvert d'un dense filet de composantes, et les changements spectraux provoqués par l'enchaînement des voyelles sont facilement captés par les harmoniques. Ils sont, de ce fait, aisément perceptibles. Les harmoniques situés près des formants sont prédominants dans la composition spectrale. Cependant, ce mode de vibration étant puissant du fait de l'importance de la masse musculaire mise en vibration, les harmoniques localisés entre les zones formantielles sont éga-

[11] Les sonagrammes ont été effectués sur un appareil Voice Print 700 Series à l'Institut de phonétique de l'Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle. Je remercie Zoubir Yacoubi de m'avoir initiée à la constitution et à l'interprétation des sonagrammes.

lement développés et le son reflète une densité perceptible. Puisque les voyelles du registre grave sont des voyelles ouvertes, d'un premier formant relativement élevé (voir tableau 3), la fréquence fondamentale est toujours inférieure à la valeur formantielle. Ceci a pour conséquence qu'elle est en général très faible ou absente sur le tracé[12]:



Sonagramme 2

Le sonagramme 2 représente un motif jodlé qui englobe entre autres quatre sons du registre grave, les si♭ et la♭, chantés sur la voyelle [a]. Cet exemple illustre le phénomène de la fondamentale absente: les formants renforcent en effet le premier harmonique au-dessus de la fondamentale qui, elle, n'est pas visible. Il apparaît alors que le déplacement de l'énergie spectrale entre le mécanisme I et le mécanisme II se dirige, dans le jodel, dans un sens opposé à celui du mouvement mélodique. Dans le cas d'un renforcement très accentué des formants, l'impression acoustique peut même aller jusqu'à être perçue comme contraire au mouvement mélodique[13].

Mises à part quelques exceptions peu nombreuses, les sons du registre grave se présentent de façon homogène.

Mécanisme II – registre aigu

Dans l'examen du registre aigu, nous allons essayer d'utiliser les termes «fausset», «fausset soutenu» et «voix de tête», termes mentionnés plus haut, afin de voir s'ils sont pertinents dans le cadre de la musique étudiée.

Si l'on considère les sons avec trois harmoniques comme étant des sons chantés en «fausset», nous en trouvons chez tous les chanteurs aka. Chez les

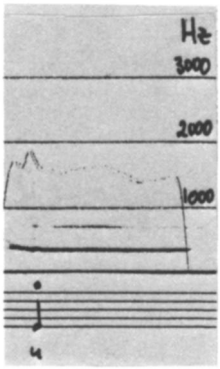
---

[12] Les études sur les sons sans fondamentale ont montré que l'oreille est capable d'en déduire la hauteur correcte si elle dispose d'une série successive d'harmoniques (Risset 1978).

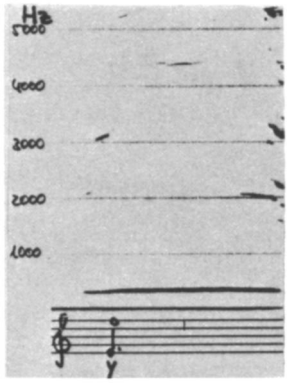
[13] Je remercie Franz Födermayr de m'avoir communiqué cette observation faite par Werner Deutsch lors d'une audition publique.

deux chanteurs de référence, de telles réalisations occupent 28,5 % des sons du registre aigu alors que les deux autres chanteuses utilisent presque exclusivement le «fausset».

Ces sons, dont nous donnons deux exemples de sonagrammes, se trouvent dans la plupart des cas en position initiale dans une série d'environ cinq notes qui forment une unité de souffle:

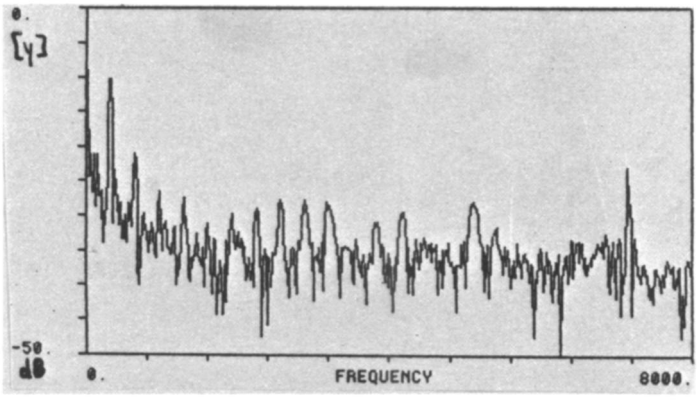


Sonagramme 3



Sonagramme 4

Le sonagramme 3, représentant une note finale qui n'est jodlée que très rarement, montre deux harmoniques bien définis ainsi qu'un troisième, à peine visible, à 3000 Hz. Le sonagramme 4, en revanche, laisse apparaître un seul harmonique d'intensité importante, les trois autres n'étant que partiellement visibles. Ceci nous servira pour démontrer comment le sonagraphe enregistre les sons selon la capacité d'audition de l'oreille humaine. Le spectre DFT[14] du

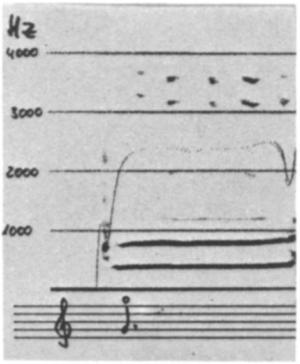


Spectre 3

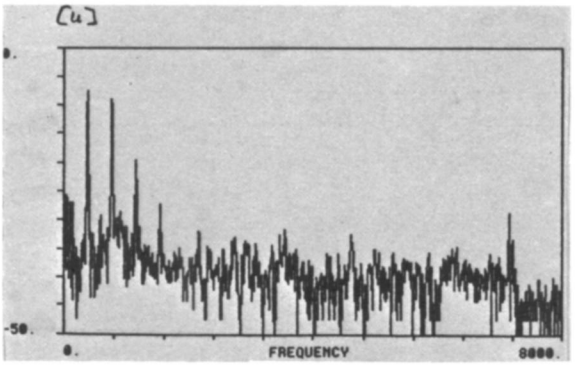
[14] Discrete Fourier Transform. Ces analyses ont été faites au Laboratoire universit. d'application de la physique (LUAP) à l'Université de Paris VII – Jussieu sur une association d'un ordinateur PDP 11.04 à un Macintosh II. Je remercie Mokhtar Ghalala de m'avoir initiée à cette technique.

troisième exemple, exposé ci-dessous, révèle une richesse sonore de dix harmoniques répartis jusqu'à 4500 Hz, dont le premier, le troisième et le septième sont les seuls à apparaître sur le sonagramme.

Il faut noter que seules les composantes d'une intensité de 20 dB supérieure au bruit de fond sont enregistrées par le sonagraphe, et le tracé de l'exemple 3 ne se distingue pas essentiellement de celui d'un son véritablement pauvre comme il est représenté dans la figure suivante:



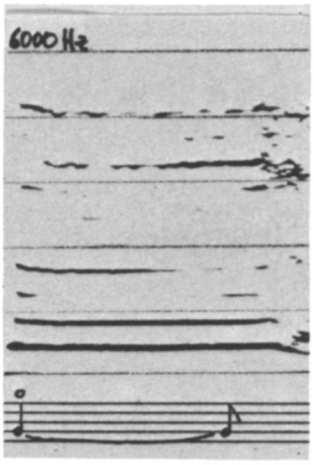
Sonagramme 5



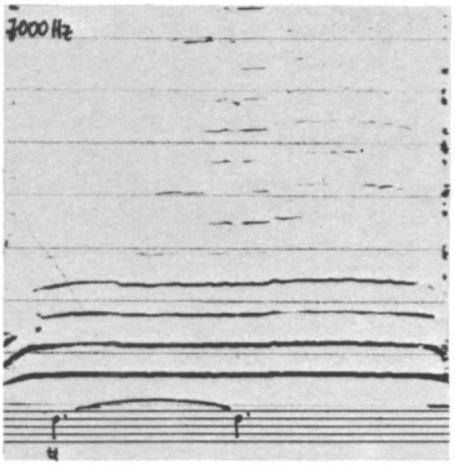
Spectre 5

Nous constatons donc l'importance éminente de l'amplitude des harmoniques, paramètre plus pertinent que le nombre des composantes présentes sur le sonagramme. Ainsi l'équation «fausset = pauvre» se relativise, la richesse potentielle qui gère la catégorisation n'étant pas visible sur le sonagramme.

En ce qui concerne les sons plus riches du registre aigu, il se dégage une tendance à les diviser arbitrairement en «fausset soutenu» et «voix de tête».



Sonagramme 6

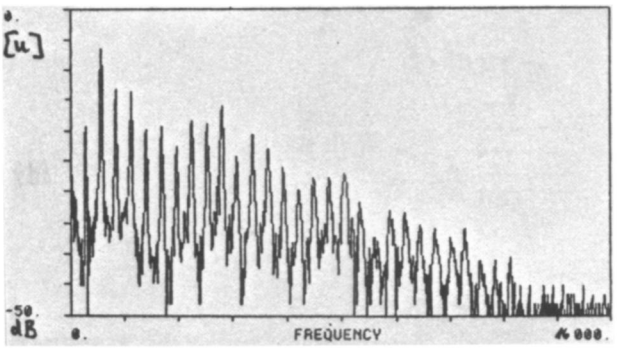


Sonagramme 7

Le premier présente quatre à six harmoniques (sonagramme 6) qui ne sont pas successifs et dont le dernier correspond à peu près au huitième. La « voix de tête » (sonagramme 7) met en valeur un spectre plus homogène qui monte jusqu'au treizième harmonique. Par conséquent, il apparaît que le champ spectral de la « voix de tête » est plus large que celui du « fausset soutenu ».

L'image du sonagramme 6 est très caractéristique des sons aigus du jodel pygmée. Il est rare, en effet, que les composantes visibles se succèdent, et leur évolution temporelle est instable. De plus, on trouve souvent un renforcement des harmoniques autour de 4000 Hz.

La richesse de la voix de tête visible sur le sonagramme 7 est bien mise en valeur dans le spectre DFT:



Spectre 7

Cet exemple est le seul où l'extension spectrale de la voix d'homme dépasse 4000 Hz avec une série successive et significative d'harmoniques, la femme en réalise plusieurs. Ce spectre, avec vingt-neuf composantes, monte jusqu'à 13000 Hz tout en gardant une intensité importante au-delà de 8000 Hz.

Comment se présente la corrélation entre les voyelles utilisées et la constitution du registre aigu? La répartition des réalisations du mécanisme II en fonction des voyelles étudiées ne révèle pas d'interdépendance. En effet, les traits distinctifs des voyelles opposées, c'est-à-dire le point d'articulation[15] pour les oppositions [i, y / ʉ, u] et la position des lèvres pour les oppositions [i, ʉ / y, u], ne permettent pas de regroupements des sons chantés. Les deux extrêmes – le [i] antérieur étiré et le [u] postérieur arrondi – réalisés par la chanteuse, se classent dans la même catégorie de « fausset », tandis que, plus riches dans les réalisations du chanteur, ils se trouvent dans les catégories de « fausset soutenu » et de voix de tête.

Il apparaît ainsi que le registre aigu du jodel pygmée témoigne d'une composition spectrale variée et que la plupart des sons comportent au moins de quatre à six harmoniques, parfois jusqu'à treize. L'intensité respective des composantes est faible, à l'exception de celles des zones formantielles. On ob-

[15] Voir note 7.

Des femmes aka jouant des sifflets. Mongoumba, Rép. Centrafricaine. Photo: Susanne Fürniss, 1989

serve souvent la présence de spectres pauvres en position initiale du motif chanté plutôt qu'en position intermédiaire, sans cependant exclure cette dernière possibilité.

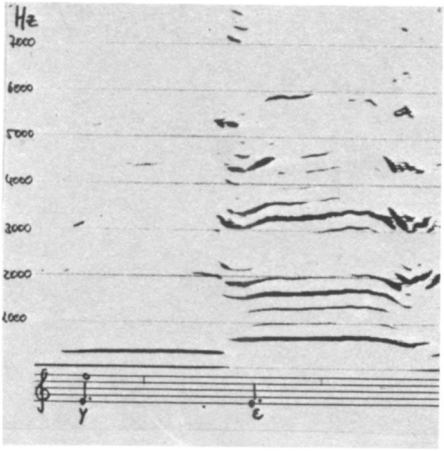
En ce qui concerne la dénomination du registre aigu, une distinction entre «fausset», «fausset soutenu» et «voix de tête» ne nous paraît pas pertinente pour le jodel aka. Il n'y a pas de critères de délimitation valables qui se dégagent de l'analyse acoustique. Les caractéristiques font apparaître qu'il s'agit bien du mécanisme II, et cela paraît être une caractérisation suffisante dans le cas du jodel concerné.

L'alternance des registres

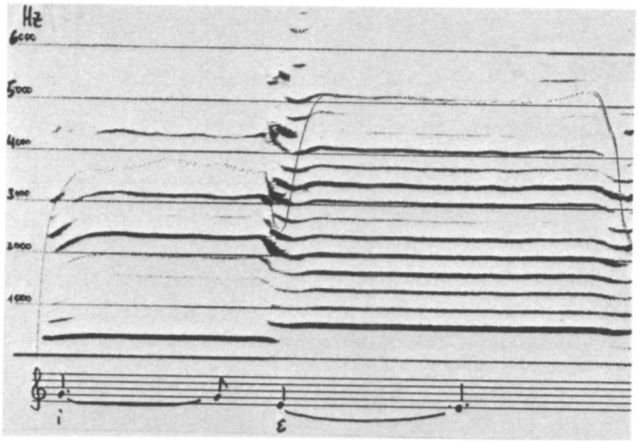
Selon la constitution spectrale des unités minimales jodlées, qui sont déterminées par un *seul changement de mécanisme vibratoire*, on peut diviser le corpus en trois catégories provisoires qui, pour les besoins de l'explication, seront nommées «pauvre», «riche» et «équilibré»:

1. jodel «pauvre»: le registre grave comporte plus d'harmoniques que le registre aigu et occupe un espace spectral plus large que celui-ci;
2. jodel «riche»: le registre aigu occupe un plus grand espace spectral et présente plus d'harmoniques que le registre grave;
3. jodel «équilibré»: les deux registres occupent le même espace dans le spectre.

La première catégorie englobe des réalisations diverses:



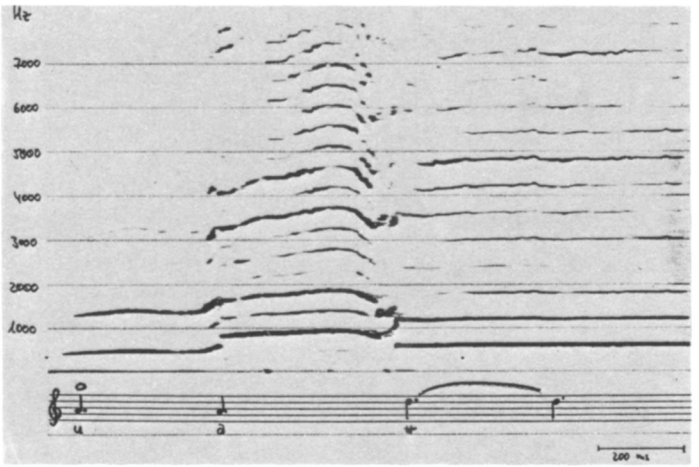
Sonagramme 8



Sonagramme 9

Dans le cas du sonagramme 8, le contraste entre l'indigence du son aigu et la richesse en harmoniques du son grave est remarquable. Dans le sonagramme 9, cependant, le mécanisme II relativement riche se rapproche du mécanisme I, mais les qualités sonores restent distinctes du fait de la largeur spectrale occupée. Le nombre d'harmoniques présents et l'énergie sonore par secteur d'analyse de l'oreille restent inférieurs pour le mécanisme II et ceci donne au son sa légèreté qualitative. Le mécanisme I est caractérisé par une densité sonore résultant de la concentration de l'énergie dans un champ de fréquences restreint.

L'examen du «jodel riche» révèle que l'étendue du registre aigu monte au-dessus de 7000 Hz:

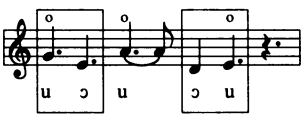


Sonagramme 10

Cet extrait illustre l'extraordinaire variété de l'expression jodlée chez les Pygmées: «fausset» et «voix de tête» se trouvent en voisinage immédiat. Les harmoniques du [ʉ] témoignent d'une grande régularité jusqu'à la limite du champ d'analyse vertical du sonagraphe.

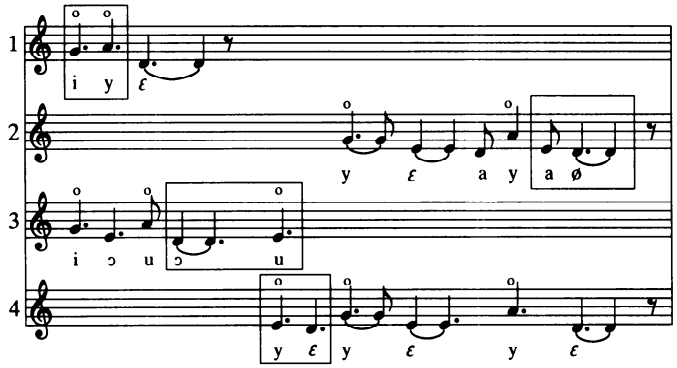
Considérant les résultats de nos analyses, nous sommes amenés à constater de nouveau la non-pertinence d'une distinction entre «fausset«, «fausset soutenu» et «voix de tête» pour le jodel aka et nous nous contentons de définir le registre aigu comme étant tributaire du mécanisme II. Le sonagramme 10 touche encore à une des questions que nous tentons d'élucider dans cette étude: le jodel est-il lié à la réalisation de grands intervalles? Dans le cas observé, *les deux premiers sons se trouvent sur le même degré de l'échelle du système tonal utilisé*, bien qu'appartenant à deux registres différents. Les formants des voyelles se déplacent sur d'autres harmoniques. La fondamentale du [a] est à peine visible tandis que celle du [ʉ] est très bien développée. L'image montre en effet la brisure provoquée par le jodel: la densité sonore du [a] du registre grave, dépendant de l'intensité et de l'espace restreint entre les harmoniques, s'oppose à celle du [ʉ] du registre aigu, beaucoup moins homogène et moins développée. Cet exemple pourrait servir d'illustration de ce qui est le timbre d'un son, c'est-à-dire la spécificité qui distingue deux sons de même durée et de hauteur et d'intensité identiques.

D'autres motifs témoignent également de la présence d'intervalles conjoints dans le jodel. Dans le système pentatonique utilisé par les Pygmées Aka, des tons distants d'une tierce mineure sont à considérer comme des degrés conjoints tout comme les secondes majeures:

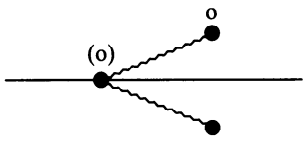


Cet extrait est le motif central d'une version du *dìyèí*. Tout au long de la pièce, la dernière unité minimale jodlée du motif est constituée d'une seconde ascendante (ré-mi); celle-ci n'est donc pas fortuite. Les caractéristiques spectrales de ces exemples coïncident parfaitement avec celles révélées par d'autres réalisations du jodel qui procèdent, elles, par intervalles disjoints. Par conséquent, il convient d'appliquer également la désignation de «jodel» à ces exemples.

Comparant le phénomène de secondes jodlées à celui d'une succession de deux sons dans le même registre, nous sommes amenés à formuler une hypothèse à propos de la règle du traitement des intervalles conjoints dans le jodel aka. Nous avons relevé les possibilités de réalisation suivantes au sein d'une unité de souffle:



Dans la première ligne, deux sons en mécanisme II sont enchaînés dans un mouvement ascendant (sol-la), alors que dans la deuxième, une seconde descendante (mi-ré) est chantée en mécanisme I. Reliant ceci aux intervalles conjoints jodlés des lignes 3 et 4 (ré-mi et mi-ré respectivement), nous observons que la deuxième note d'un intervalle ascendant appartient toujours au registre aigu et celle d'un intervalle descendant au registre grave. Il se dégage alors une corrélation déterminée par le mode vibratoire de la première note de l'intervalle chanté. Nous constatons le principe suivant:



Principe du traitement des intervalles conjoints dans le jodel des Pygmées Aka.

Nous n'avons pas trouvé de réalisations de secondes ascendantes en mécanisme I ni de secondes descendantes en mécanisme II. L'élargissement du corpus à 23 parties jodlées d'autres chants polyphoniques a révélé que 97,5% des intervalles conjoints correspondent à ce principe. Cela est tout à fait cohérent si l'on considère que le mode vibratoire qui représente le registre

grave ne peut pas être utilisé au-dessus d'un son du registre aigu et vice versa. Le mode vibratoire de la première note de l'intervalle conjoint dépend de sa position dans la mélodie, elle-même étroitement liée au modèle mélodique et à ses variantes.

Jusqu'ici, on avait tendance à considérer que la caractéristique du jodel serait l'alternance de registres vocaux et leur association intime à l'emploi d'intervalles disjoints. Or, la musique des Pygmées Aka montre à l'évidence que ceci n'est pas la seule manière de jodler. Le jodel peut être produit sur des intervalles conjoints (seconde majeure, tierce mineure) tout autant que sur l'émission répétée d'une seule et même hauteur. Cela est confirmé par une analyse acoustique qui révèle que la sensation de «brisure» caractéristique du jodel a pour fondement *l'alternance de deux densités différentes*, indépendamment de leurs hauteurs respectives.

On constate que, quel que soit le contexte culturel dans lequel le jodel est effectué, la répartition des voyelles est systématique: le registre aigu est exécuté sur des voyelles du premier degré d'aperture, le registre grave sur celles des troisième et quatrième degrés. Quant aux voyelles du deuxième degré – et ceci paraît être une spécificité pygmée –, elles n'apparaissent que dans une succession de hauteurs au sein du registre grave pour y remplacer les voyelles fermées. Nous sommes alors conduits à proposer la définition suivante: *Le jodel résulte de l'alternance des mécanismes I et II, chantés avec des voyelles spécifiques sur des degrés constitutifs d'un système scalaire.*

Le mécanisme II est partie intégrante de la mélodie au même titre que le mécanisme I. Le chant prend appui sur des voyelles dont le degré d'aperture détermine leur appartenance à l'un ou l'autre des registres. Les voyelles fermées se trouvent systématiquement dans le registre aigu alors que les voyelles ouvertes se situent toujours dans le registre grave. Malgré la prédominance d'intervalles disjoints, on peut constater que, quel que soit l'intervalle qui sépare les deux éléments constitutifs d'une unité jodlée – y compris l'absence d'intervalle –, l'alternance des deux mécanismes vibratoires n'est pas nécessairement associée à une différentiation de hauteur.

Bibliographie

BRĂILOIU Constantin
1949 «A propos du jodel», *in: Kongressbericht der Internationalen Musikgesellschaft 1940* 4: 69-71.

CARRINGTON John F.
1971 «The musical dimension of perception in the Upper Congo, Zaïre». *African Music* 5, 1: 46-71.

CLOAREC-HEISS France et THOMAS Jacqueline M.C.
1978 *L'aka, langue bantoue des Pygmées de Mongoumba (Centrafrique)*. Paris: SELAF.

DIKI-KIDIRI Marcel
1987 «Accents et tons». Papier présenté au Séminaire de DEA du LACITO (CNRS).

FRANK F. et SPARBER M.
1972 «Neue klanganalytische Erkenntnisse über das Jodeln aus phoniatrisch-gesangspädagogischer Sicht». *Folia phoniatrica* (Basel, München) 24(3): 161-8.

FÜRNISS Susanne
s.d. *Die Jodeltechnik der Aka-Pygmäen in Zentralafrika. Eine akustisch-phonetische Untersuchung. Sprache und Oralität in Afrika*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag. (Sous presse).
s.d. «Falsetto con variazioni. Le fausset dans le monde sonore des Pygmées Aka (Centrafrique)». *Annales d'Audiophonologie* (à paraître).

GRAF Walter
1965 «Naturwissenschaftliche Gedanken über das Jodeln». *Schriften des Vereins zur Verbreitung naturwissenschaftlicher Kenntnisse in Wien* 105: 2-25.
1969 «Die musikalische Klangforschung: Wege zur Erfassung der musikalischen Bedeutung der Klangfarbe». *Musik und Gesellschaft* 6. Karlsruhe: G. Braun.
1975 «Sonagraphische Untersuchungen mit Beispielen aus dem deutschsprachigen Volksgesang», in: R.W. Brednich, L. Röhrig u. W. Suppan (eds.) *Handbuch des Volksliedes*, Vol. 2: 583-622. München: Wilhelm Fink Verlag.

GSELL René
1979 «Études et recherches tonales (contribution à la typologie tonale)». Soutenance sur travaux. Exposé de synthèse. Paris: Institut de Phonétique.

HORNBOSTEL Erich-Maria von
1925 «Über die Entstehung des Jodelns», *in: Kongressbericht über den musikwissenschaftlichen Kongress in Basel 1924*: 320-31. Leipzig: Breitkopf u. Härtel.

HOLLIEN Harry
1971 «Three major vocal registers: a proposal», *in: 7th International Congress of Phonetic Sciences, Montreal*: 320-31.
1974 «On vocal registers». *Journal of Phonetics* 2(2): 125-43.

LADEFOGED Peter
1975 *A course in phonetics*. New York/Chicago: Harcourt Brace Jovanovich Inc.

LAVER John
1984 *The Phonetic Description of Voice Quality*. Cambridge/London/New York: Cambridge University Press.

LEIPP Emile
1984 *Acoustique et musique*. Paris/New York/Barcelone/Milan: Masson. [1ère éd. 1971].

LUCHSINGER Richard
1947 «Falsett und Vollton der Kopfstimme». *Archiv für Ohren-, Nasen- und Kehlkopfheilkunde* 155: 505-19.
1970 «Die Jodelstimme», in: R. Luchsinger & G.E. Arnold (eds.) *Lehrbuch der Stimm- und Sprachheilkunde*, Vol. 1: 222-26. Wien.

PEPPER Herbert
s.d. *Anthologie de la vie africaine: Moyen-Congo, Gabon.* Notice du coffret de disque Ducretet-Thomson 320C: 126-128.

RISSET Jean-Claude
1978 *Hauteur et timbre des sons.* Paris: Centre Georges Pompidou. [Rapport IRCAM 11].

RUBIN H.J. et HIRT Ch.C
1960 «The falsetto. A high cinematographic study». *Laryngoscope* 70: 1305-24.

SALLÉE Pierre
s.d. *Pygmées et Bochimans.* Notice de disque. Musiques et traditions du Monde CBS 80212.

STRASBAUGH Lamar Gene
1972-1973 «Two lullabies from the BaBinga BaBenzélé Pygmies – Transcriptions, analysis and commentary». *Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Musik des Orients* 11: 79-101.

SUNDBERG Johan
1981 «Le chant», *in: Sons et musique*: 20-7. Paris: Pour la Science. [Bibliothèque «Pour la Science»].

THOMAS Jacqueline M.C., BOUQUIAUX Luc et CLOAREC-HEISS France
1976 *Initiation à la phonétique.* Paris: PUF.

WINCKEL Fritz
1967 «Phoniatric acoustics», in: R. Luchsinger & G.E. Arnold (eds.) *Voice-Speech-Language. Clinical Communicology: its Physiology and Pathology*: 24-55. Belmont.

WIORA Walter
1958 «Jodeln», in: F. Blume (ed.) *Musik in Geschichte und Gegenwart* Vol. 7: col. 74-79. Kassel/Basel: Bärenreiter.

UN MICROCOSME MUSICAL
Les chants des Xetá du Brésil *

Desidério Aytai

L'histoire écrite des Xetá ne couvre qu'une quarantaine d'années: c'est vers 1949 que les premiers témoignages sur ce groupe établi dans la Serra dos Dourados (État de Paraná, Brésil) parviennent aux autorités (Laming-Emperaire 1964: 263-264). En 1952, deux garçons xetá sont capturés et emmenés à Curitiba, capitale de l'État, pour être assimilés à la vie moderne brésilienne. Vers 1955, tandis que des liens se nouent avec des Xetá se faisant embaucher comme ouvriers agricoles, une expédition organisée conjointement par l'Université fédérale de Paraná et le Service de Protection de l'Indien est lancée pour contacter définitivement ce groupe. Par la suite, d'autres expéditions pénètrent dans la Serra dos Dourados et établissent des relations permanentes avec des groupuscules de Xetá qui mènent une vie plutôt simple, fondée sur une technologie de l'âge de pierre.

L'Université fédérale de Paraná s'est efforcée de préserver le plus d'informations possible sur la culture des Xetá, en entreprenant des études ethnologiques et linguistiques, en constituant des collections d'objets, en documentant par la photographie et le film divers aspects de leur mode de vie, ainsi qu'en enregistrant leur musique. Les résultats de ces études ont été partiellement publiés, et les collections d'objets et de documents sont actuellement conservées à l'Université. Parmi ces témoignages figurent cinq bandes magnétiques affichées « Matériaux xetá », qui nous ont été transmises avec l'autorisation de les copier, d'en étudier le contenu et de publier toute information d'intérêt scientifique s'y rapportant. Quelques autres bandes, probablement différentes de celles en notre possession, sont entre les mains de particuliers qui jusqu'ici n'en ont pas autorisé l'étude.

Les Xetá risquent l'extermination physique, et leur culture en tant qu'unité fonctionnelle a totalement disparu. Nous espérons contribuer à l'ethnologie d'urgence en publiant autant de données que possible sur leur musique.

D'une durée totale de 90 minutes environ, les enregistrements de la musique vocale et instrumentale des Xetá sont dans l'ensemble d'une assez bonne qualité, mais pas d'une fidélité qui permettrait d'entreprendre des études linguistiques et, en particulier, phonétiques.

---

* Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff.

La première transcription donne le premier chant de la collection, dit *Chant du vautour*, enregistré le 27 janvier 1961 et interprété par un informateur du nom d'Arigã. Nous savons peu de choses sur cet homme. Sa technique vocale est très particulière, d'un type jamais rencontré parmi la douzaine de groupes amérindiens du Brésil dont la musique nous est familière. C'est un *falsetto* aigu exigeant de toute évidence beaucoup d'énergie et constituant une rude épreuve pour les cordes vocales: l'interprète tousse souvent et s'éclaircit la voix, même en chantant. Ce style vocal est difficile à décrire précisément. Il semblerait que le chanteur s'efforce d'imiter un instrument de musique, peut-être une flûte. D'autre part, n'étant pas familier avec ce style, il nous est difficile de détecter une différence quelconque entre les voix de deux chanteurs: on ne peut se défaire de l'impression que l'objectif de cette technique consiste à éliminer les différences vocales individuelles, la technique vocale des trois interprètes enregistrés étant quasiment identique.

Quant aux autres aspects de la musique des Xetá, l'observateur non indien est également frappé par cette aversion étonnante pour tout écart de l'habitus musical. L'échelle est tritonique, et les intervalles sont de deux demi-tons et deux demi-tons respectivement. L'échelle de quatre demi-tons est plutôt restreinte par comparaison avec la musique des Xavante, Bororo, Mamaindê, Halotesu, Wasusu, Pareci, Karajá et Guarani, que nous avons également eu l'occasion de transcrire. Mais même dans ce petit univers musical, le chanteur, qui est probablement aussi le compositeur, semble craindre des intervalles plus grands: sur les 278 sons de la transcription N° 1, on ne rencontre qu'un seul intervalle de quatre demi-tons (dans la mesure 33). Or, en comparant ce passage avec les passages correspondants de la structure strophique, on remarque immédiatement que cet intervalle est en réalité l'abrègement de deux sauts consécutifs de deux demi-tons chacun, le ré intermédiaire ayant été supprimé.

Vu ces limites étroites, il est malaisé de parler d'une ligne mélodique dont on voit d'ailleurs difficilement comment elle pourrait être autre chose qu'une légère ondulation. Le tempo est vif, *allegro assai* m 144, le tempo interne atteignant, selon Kolinski (1959: 45), un chiffre assez élevé, soit 172. La pièce est organisée selon un mètre simple – 2/4 – qui n'est cependant pas suivi rigoureusement (rubato), et elle possède une structure strophique dont les parties correspondantes montrent des modifications à peine perceptibles. A la première écoute, l'auditeur non averti croit entendre de nombreuses reprises de la même formule mélodique. Seule une transcription minutieuse permet de percevoir les infimes modulations qui semblent revêtir une importance cruciale pour l'auditeur xetá.

Il convient de s'arrêter brièvement sur le texte constitué de «syllabes inintelligibles» apparemment dépourvues de valeur sémantique. Cette impression n'est cependant fondée qu'en partie, si l'on se réfère à la musique d'autres groupes amérindiens où pareilles syllabes revêtent parfois une signification affective.

La deuxième pièce enregistrée le même jour est une version du *Chant du vautour*, interprétée par Ajatucã, le chef du groupe. Sa voix, plus rauque

encore que celle d'Arigã, adopte la même technique de falsetto: Ajatucã a dû entendre le chant d'Arigã au cours de la séance précédente d'enregistrement, ce qui explique pourquoi il le reprend exactement à la même hauteur et avec la même tonalité. Or, en notant ce chant, nous nous sommes heurtés à notre tour à la difficulté qu'affronte bien souvent l'ethnomusicologue qui entreprend la transcription des chants indiens d'Amérique du Sud: à partir de la mesure 10, la hauteur du son augmente imperceptiblement d'abord, l'écart se chiffrant presque à un demi-ton à la fin de la pièce. Au lieu de marquer la modification de la hauteur pour chaque note individuelle, nous nous bornons cependant à ne l'indiquer qu'au début de la transcription: ayant rencontré le même phénomène dans d'autres musiques amérindiennes – xavante et karajá – nous avons constaté son caractère involontaire et aléatoire. Il arrive que le même interprète exécute le même chant à une hauteur précise quelques jours plus tard, alors qu'un autre n'altère pas du tout la hauteur de son dans un même morceau. C'est pourquoi nous renonçons à aborder ici la question de l'altération délibérée de la hauteur du son, mais non pas, en revanche, l'incapacité du chanteur de rester dans la même tonalité ni d'ailleurs son désintérêt à respecter la hauteur, comme le prescrit une règle fondamentale des genres musicaux fondés sur le jeu d'instruments mélodiques accordés, mais peu pertinente pour les genres purement vocaux.

A première vue, il est difficile de décider si les transcriptions N^{os} 1 et 2 contiennent le même chant ou, ce qui serait également possible, deux pièces différentes. Or leurs différences n'en sont pas moins apparentes: la première transcription comporte 210 pulsations, la deuxième 151. Le premier chant peut être divisé en huit phrases musicales, le deuxième en dix. Ces divisions sont indiquées dans nos transcriptions par des chiffres entourés d'un cercle. Sans considérer quelques différences insignifiantes – généralement de brève durée – nous constatons que dans la transcription N° 1, les phrases 1, 2, 3 et 4 sont différentes, alors que 5, 6, 7 et 8 sont toutes identiques à 4. Ainsi la transcription N° 1 contient-t-elle quatre phrases musicales.

Quant à la transcription N° 2, nous obtenons le tableau suivant: les phrases 1, 2, 3, 4 et 5 sont identiques, mais différentes des phrases 6, 7, 8, 9 et 10, elles-mêmes identiques. Les deux premières lignes en fig. 1 schématisent cette relation, les phrases identiques étant reliées entre elles par un trait ininterrompu.

Alors que l'auditeur non averti ne percevrait pas de différences entre les deux pièces, celle-ci apparaît clairement dans l'enchaînement des phrases musicales de la fig. 1. Par conséquent, seule une analyse détaillée révèle ce qui ne resterait perceptible qu'aux familiers du microcosme musical des Xetá.

Afin de donner une base plus solide à notre comparaison, considérons la transcription d'un troisième *Chant du vautour* interprété cette fois-ci par Tonca «dans la voix» ou «d'après la voix» de son père. Pareille référence à l'interprète originel est significative. Les enregistrements comprennent une quantité d'autres *Chants du vautour*, dont la plupart sont interprétés «dans la voix» de quelqu'un, par exemple: «dans la voix du frère de sa femme» ou celle «de son frère défunt», ou encore celle d'un personnage appelé Koñãtxagui.

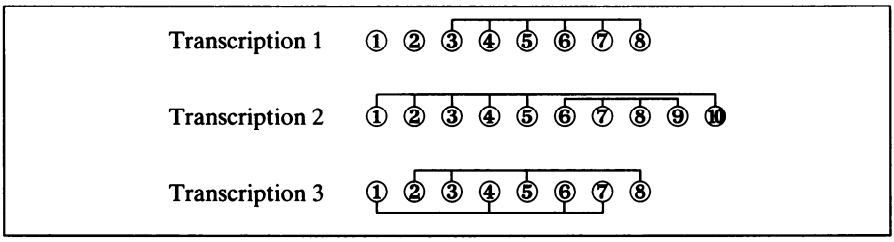


Fig. 1.

Tout cela semble indiquer que de nombreux individus ont interprété le *Chant du vautour*, et chacun d'une manière légèrement différente.

Le chant interprété par Tonca est donné dans la transcription N° 3. Son échelle est plus réduite que celle des deux chants précédents, puisqu'elle se limite à deux intervalles de deux tons et d'un demi-ton respectivement. Il est constitué de huit phrases musicales dont 1, 4, 6 et 7 d'une part, 2, 3, 5 et 8 d'autre part sont identiques, comme l'indique la troisième portée de la fig. 1. Aucune de ces phrases ne coïncide avec celles des deux premières transcriptions. Comme dans les deux chants précédents, la mélodie commence par une fondamentale qui est aussi la première et la dernière note de chaque phrase musicale.

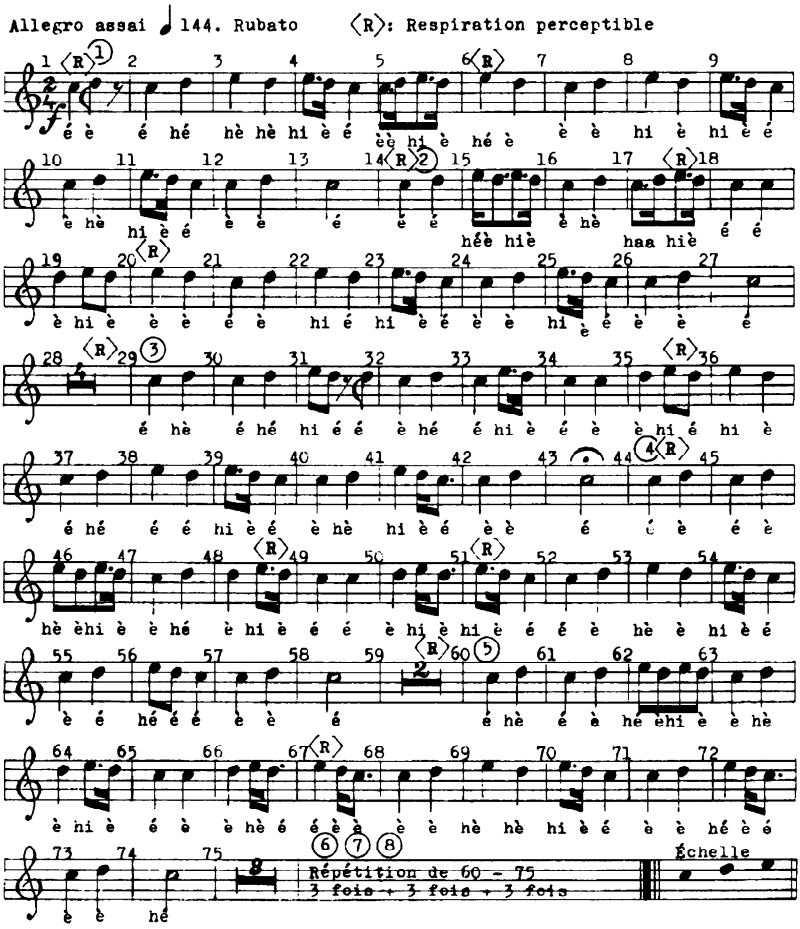
Les trois transcriptions font apparaître plus ou moins la même structure rythmique. La formule de loin la plus répandue est ♩♩, suivi par ♪♪♩ ou ♩♪♪, ♩ et ♩♪♪. Le nombre de pulsations par phrase musicale varie selon les chants.

La transcription N° 1 comporte des phrases de 13, 14 et 15 temps, le transcription N° 2, de 14 et 15 temps, enfin le transcription N° 3, de 7 et 14 temps. Quant au texte des trois chants, s'il nous est impossible d'affirmer s'il est constitué de «syllabes inintelligibles», il n'en correspond pas moins à la hauteur des sons, comme l'illustre la liste suivante:[1]

	Son	*Syllabes*
Transcription N° 1:	grave	é è hé
	medium	é è hé hè
	aigu	é è hé hè hi
Transcription N° 2:	grave	a é è
	medium	a é è hé hè i hi
	aigu	è hé hè i hi
Transcription N° 3:	grave	a ay é hé
	medium	a é ha hay i
	aigu	é hé hi

Bien qu'il s'agisse dans les trois cas de *Chants du vautour*, leur texte diffère en partie, ce qui est un autre trait saillant de cette musique qui paraît monotone à la première écoute mais révèle néanmoins d'importantes variations de détail.

[1] Dans cette liste, *é* et *è* sont prononcés comme en français, *h* comme en anglais.



Transcription N° 1.

Il n'est guère possible ici de transcrire minutieusement tous les *Chants du vautour* enregistrés chez les Xetá, sans compter que cet exercice ne nous apprendrait pas plus, au demeurant, que notre sélection de trois chants. Alors que ceux-ci se ressemblent du point de vue de leurs éléments mélodiques et rythmiques, leur structure est si imprécise et variable qu'il est impossible d'en dégager une forme standard. C'est pourquoi il semble opportun de faire ressortir plutôt les traits saillants des enregistrements, sauf dans les cas où nous sommes en mesure de formuler des considérations théoriques générales. Cette dernière remarque s'applique avant tout aux chants répétées par le même individu. Dans ces cas, la comparaison de deux versions permet de découvrir quels facteurs sont suffisamment significatifs aux yeux du chanteur xetá pour qu'il considère deux versions du *Chant du vautour* comme étant identiques.

De toute évidence, les Xetá reconnaissent deux niveaux d'identité. Le premier est le niveau général leur permettant de déterminer la catégorie de chant, par exemple un *Chant du vautour*. Pour l'instant, nous ne sommes pas à même de répondre aux questions liées à ce niveau. Le second niveau est spécifique, en ce sens qu'il permet aux Xetá de reconnaître l'exécution du chant «d'après la voix» de quelqu'un. Commençons par l'analyse de ce dernier aspect. Voici la manière dont sont introduits deux enregistrements datés de février 1961: tout d'abord, «Tuca interprète le *Chant du vautour* d'après la voix de Mwatxagwi, frère de Niango», suivi immédiatement par: «le même est répété». Le même homme répète donc le même chant, et comme il faut exclure ici la possibilité que le chanteur ait omis quelque détail de la seconde version, toute différence à déceler entre les deux interprétations doit être considérée comme insignifiante aux yeux des Xetá.

Les deux chants en question figurent dans les transcriptions N^{os} 4 et 5. Passons maintenant à leur comparaison et signalons-en similitudes et différences. La phrase musicale 1 de la version I comporte 7 pulsations, tandis que celle de la version II en comporte 12. D'une manière générale, et en faisant abstraction des différences minimes, nous constatons ceci: phrase 2 de la version II = 2 (phrase 1 de la version I).

Dans les phrases suivantes des deux versions, d'autres différences apparaissent, qui consistent partiellement en variations rythmiques assez marquées et fréquentes pour autoriser le constat que voici: les deux versions sont au moins aussi différentes l'une de l'autre que n'importe lesquelles des deux versions du *Chant du vautour* interprétée par deux chanteurs différents. Considérons les différences tout d'abord.

La version I est constituée de cinq phrases musicales et de 56 pulsations, alors que la version II comporte six phrases musicales et 70 pulsations. Les phrases musicales elles-mêmes diffèrent: en tolérant quelques légères variations d'ordre rythmique ou mélodique, elles peuvent être regroupées en quatre types principaux[2]:

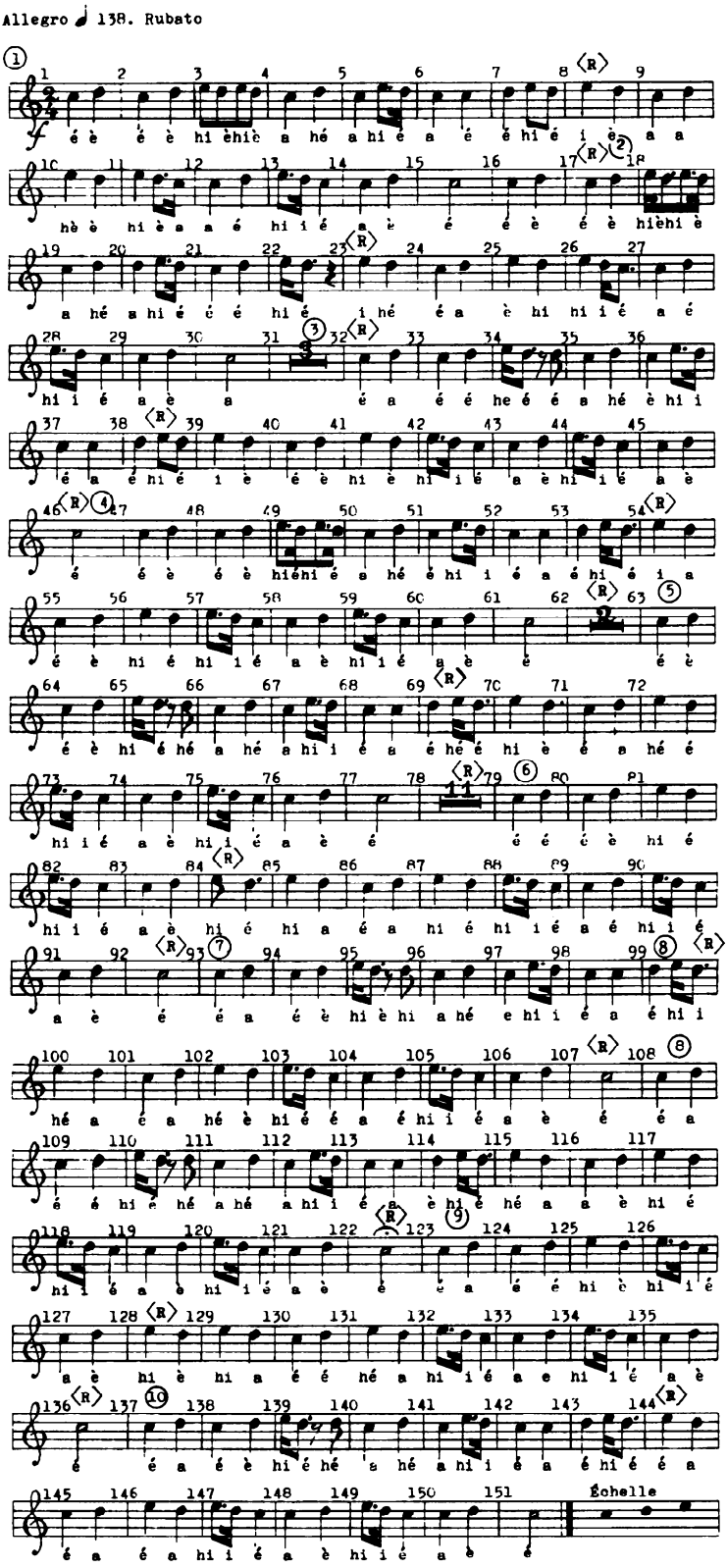
Type A:	version I,	phrase 1
	version II,	phrase 5
Type B:	version I,	phrase 2
Type C:	version I,	phrase 3, 5
	version II,	phrase 2, 4
Type D:	version I,	phrase 4
	version II,	phrase 1, 3, 6

Pour les deux versions, on obtient ainsi la structure suivante:
Version I: A B C D C Version II: D C D C A D

Mis à part le fait que la séquence CDC apparaît dans les deux, leur structure respective ne pourrait guère être plus dissemblable.

---

[2] Pour les types A et D, nous n'avons pas pris en considération l'écart d'un demi-ton.



Transcription N° 2. *N.B.* A partir de la mesure 10, la hauteur de son s'élève graduellement pour atteindre un demi-ton à la fin de la pièce.

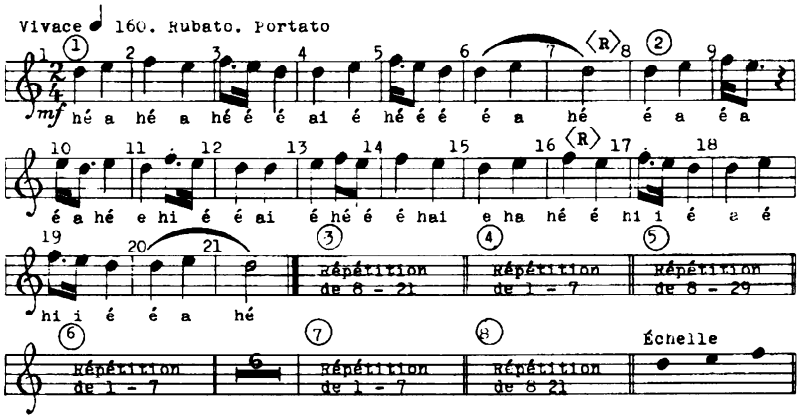
Quant aux similitudes les plus marquantes, on constate que les deux versions contiennent les mêmes quatre tons; que leur première phrase musicale comporte une échelle constituée d'intervalles de deux tons et d'un demi-ton, alors que le reste se fonde sur une échelle de deux tons et deux demi-tons; qu'à l'exception du type B, elles contiennent les mêmes types de phrases musicales, bien que celles-ci soient agencées différemment; que le tempo des deux pièces est semblable: 150 et 148; que les éléments rythmiques sont les mêmes, et que le mode d'exécution en *falsetto*, avec tension extrême des cordes vocales, se rencontre dans les deux cas; enfin, que le texte est identique.

Le fait que les deux phrases initiales se fondent sur une échelle différente de celle des autres phrases semble indiquer que ce phénomène est à la fois intentionnel et significatif du point de vue musicologique.

La transcription et l'analyse d'autres Chants du vautour nous amènent alors à la conclusion suivante: *quand un Xetá dit qu'il interprète un chant dans la voix de quelqu'un, il ne veut pas dire que cette interprétation est une réplique plus ou moins fidèle de la manière dont la personne évoquée l'a exécuté.* Certaines particularités, l'emploi du *staccato*, l'évitement délibéré d'une des notes d'une phrase musicale bien connue, certains moyens verbaux non utilisés par les autres interprètes, la légère modification de la hauteur par un demi-ton apparaissent comme autant de tentatives pour imiter les particularités individuelles de la personne évoquée, mais le chanteur garde une grande liberté quant aux propriétés tant structurelles que mélodiques et rythmiques de la pièce. D'autre part, l'agencement des phrases musicales ne semble revêtir que peu d'importance pour le chanteur xetá.

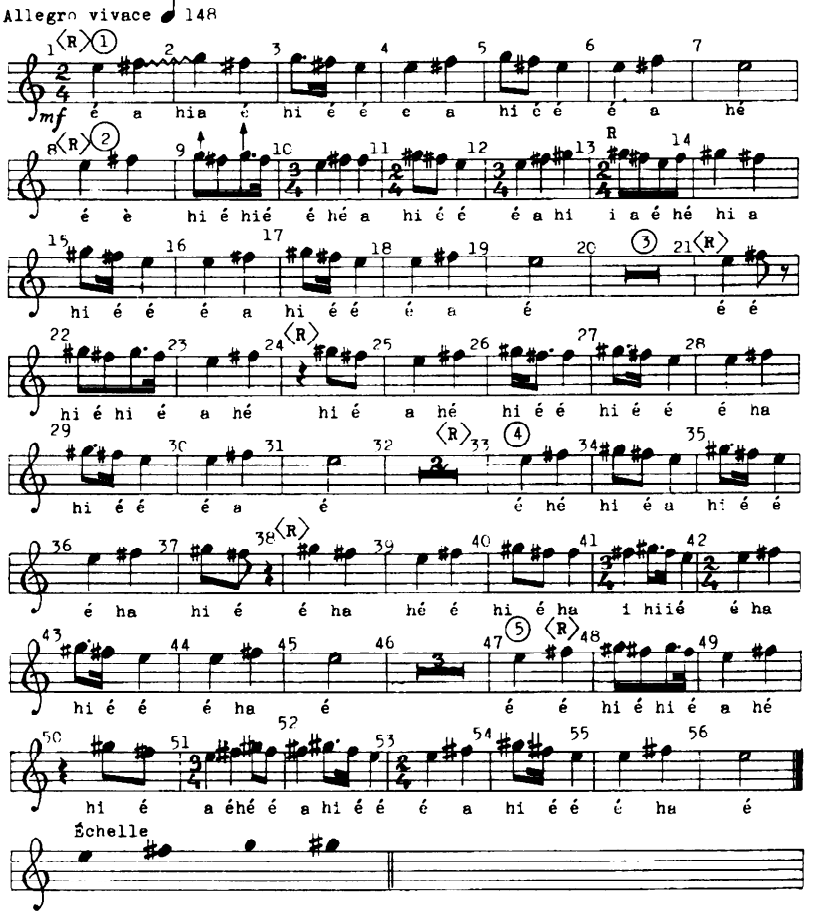
Étant donné nos lacunes sur la musique des Xetá, il serait abusif d'affirmer que le fait de chanter «d'après la voix» de quelqu'un fait partie d'un rituel plutôt qu'il ne représente un art, mais à considérer les deux exemples et, à un degré non moindre, la répétition *ad infinitum* de quelques phrases musicales, on a l'impression que l'exécution d'un *Chant du vautour* représente pour les Xetá une sorte de rite de réciprocité. L'identité spécifique d'un chant semble être fictive plutôt que réelle.

Parmi les vingt-trois versions recueillies du *Chant du vautour*, il y a deux duos et deux trios. Leur analyse, effectuée sur la base d'une transcription rendant compte du moindre détail, fait apparaître d'autres caractéristiques des duos xetá: la voix II commence au moment où la voix I a déjà exécuté sept mesures; le même phénomène s'observe au début de chaque phrase musicale, la voix II étant toujours en retard; les voix sont décalées par une, deux, six, sept ou neuf mesures; on relève un demi-ton de différence entre les tonalités des voix I et II, l'échelle de la première contenant trois intervalles d'un demi-ton, celle de la seconde six; il ne semble pas y avoir de rapport précis entre les voix I et II, en dehors du fait qu'elles ne sont presque jamais complètement parallèles ou identiques; les chanteurs semblent s'efforcer d'éviter à tout prix le chant à l'unisson, ce qui apparaît clairement dans les trios où chaque interprète se lance à un moment différent et exécute une mélodie différente sur un texte différent, pour terminer à un moment différent.



▲ Transcription 3.

▼ Transcription 4, Variation I.



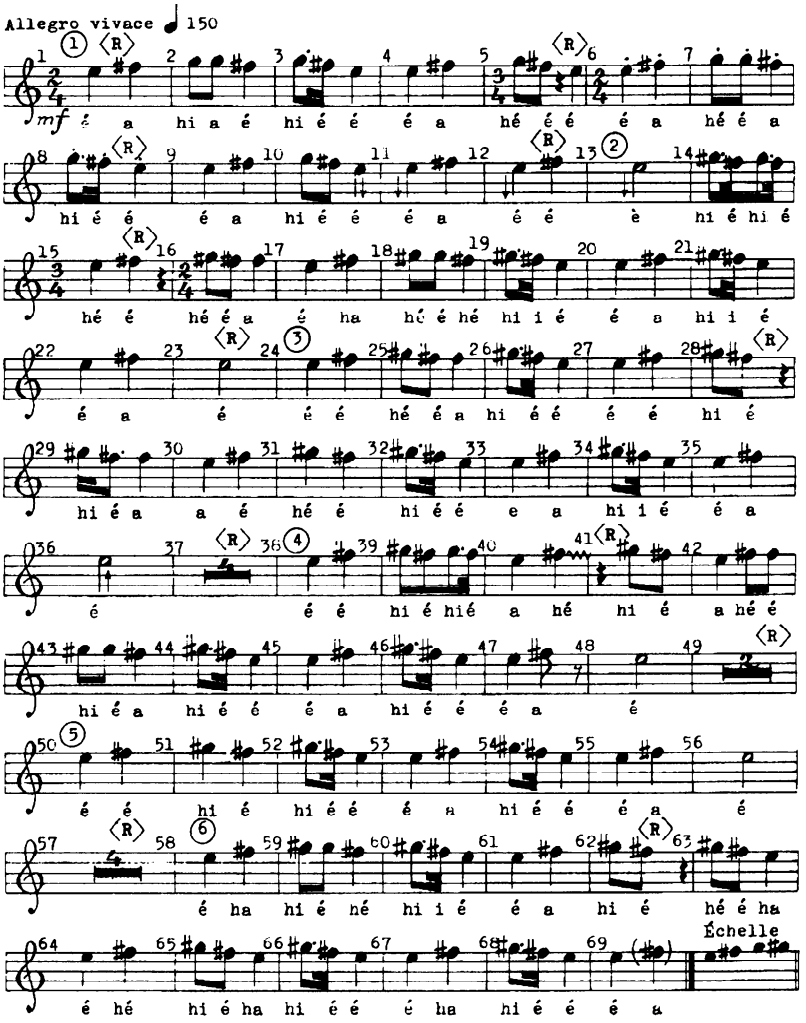
Cette forme de chant semble être assez répandue parmi les Indiens d'Amérique du Sud. Je l'ai rencontrée chez les Xavante qui saluent le retour d'un parent ou d'un ami longtemps absent par un chant où chaque homme et chaque femme interprète son air personnel sans tenir compte du rythme, de la hauteur ou des paroles des chants des autres. Un phénomène similaire semble être le chant dit *akia* des Suya, décrit par Seeger (1977: 40-41), et nous suggérons l'hypothèse que les Xetá le leur ont emprunté. Par comparaison avec le chant des Xavante – et probablement des Suya – les duos et trios des Xetá paraissent cependant plus élaborés: sans observer de règles strictes, les Xetá semblent néanmoins en connaître, et leurs voix ne sont pas totalement indépendantes les unes des autres.

Wladimir Kozák, l'un des participants aux missions de recherche que l'Université de Paraná a entreprises chez les Xetá au moment des premiers contacts, a tourné un film 16 mm d'une durée de huit heures. Nous avons eu la possibilité de visionner ce beau document réalisé avec beaucoup de soin. La bobine N° 3 montre un rite en relation avec le vautour *urubu* (*Coragyps atratus*), dont voici une description détaillée basée, non seulement sur le film lui-même mais encore sur les communications personnelles de son réalisateur que nous avons rencontré quelques mois avant sa mort.

Un groupe de Xetá a fléché un *urubu*. Dans une petite clairière, ils ont érigé une structure en bois composée d'une poutre d'une longueur de quatre mètres environ, fixée à deux mètres du sol dans la fourche naturelle d'un tronc d'arbre et reliée à un autre tronc au moyen d'une longue bande d'écorce. Deux Indiens sortent de la forêt, apportant l'oiseau mort. L'un d'eux tient une hache de pierre à la main, l'autre une arme faite de bois dur, semblable à une pêle ou à une large rame au manche relativement court. Cette arme – que nous avons retrouvée dans la collection d'objets assemblés par Kozák – était surtout utilisée pour la guerre. S'il semble assez naturel qu'un Indien se promène avec une hache de pierre, le port d'une arme de combat peut paraître incongru, et nous pensons qu'elle servait de symbole pour rehausser l'acte rituel.

Les deux Indiens se dirigent vers la structure en bois sur laquelle ils attachent l'oiseau au moyen de deux cordes fixées aux ailes. Ensuite, ils regardent le vautour pendant quelque temps, puis s'en vont. Bientôt, d'autres Indiens arrivent, un homme, une femme et deux ou trois enfants; ils s'asseyent sur un tronc d'arbre devant l'oiseau et l'épient. Peu après, ils repartent, tandis que les deux chasseurs retournent, délient le vautour, lui arrachent les pennes et les rémiges, puis rattachent les ailes et replacent l'oiseau dans la position originelle sur la structure en bois. Ils s'en vont en laissant le vautour là, sans plus le toucher, et se dirigent vers les cabanes où les hommes, appuyés contre les poteaux de leurs demeures, entonnent le *Chant de l'urub*u. M. Kozák a appris que ce chant ne devait pas être exécuté pendant la nuit.

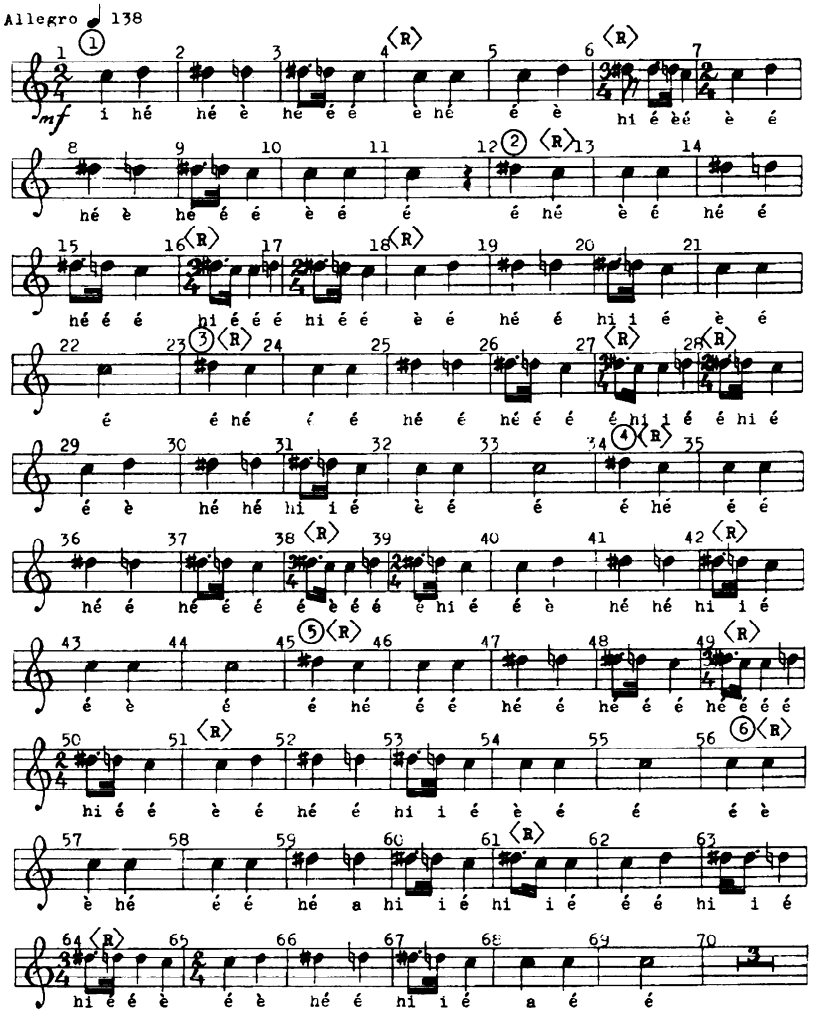
De toute évidence, ce que nous venons de décrire fait partie d'un rite dont la signification, hélas, demeure obscure, probablement à jamais. Il se peut que le vautour ait été un totem, mais il est également possible qu'il ait une autre



Transcription N° 5, Variation II.

signification. L'arrachage de ses pennes pourrait être un acte symbolique d'ordre métonymique pour montrer que l'oiseau n'était pas seulement mort et attaché, mais encore à jamais incapable de s'envoler (Leach 1976: 21). D'autre part, il pourrait s'agir d'une mesure pratique destinée simplement à préserver les grandes plumes utiles, bien que dans ce cas-là, celles-ci auraient pu être arrachées avant que l'oiseau ne fût attaché pour la première fois.

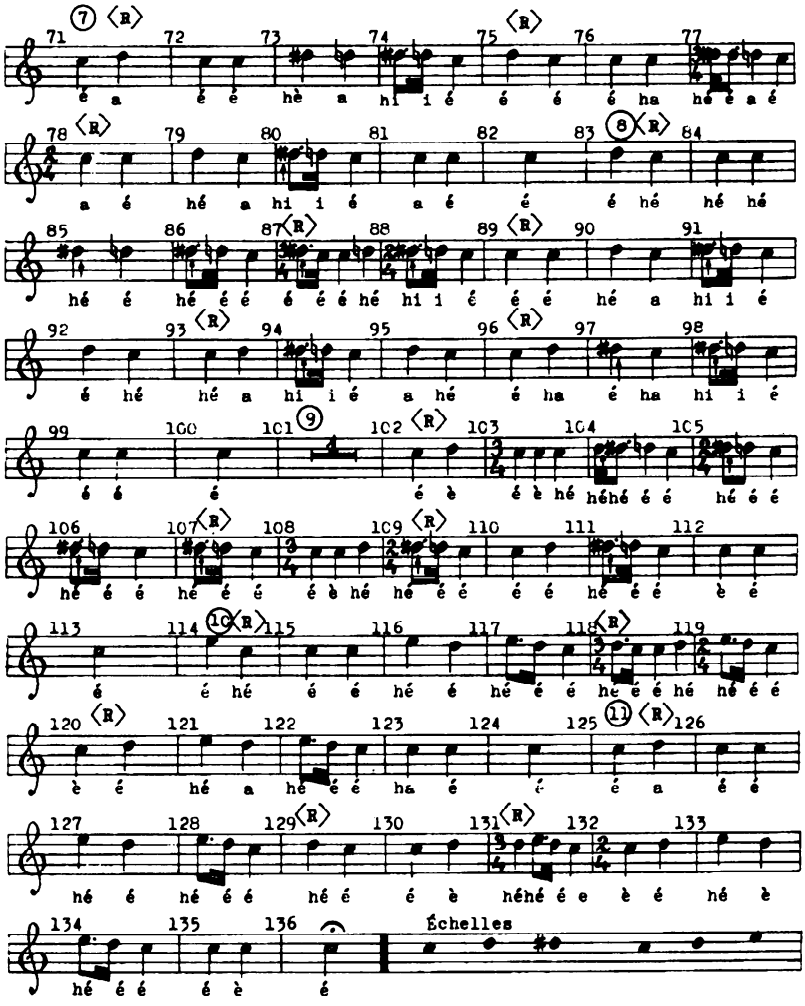
Nos enregistrements de la musique xetá semblent relever d'une série plus étendue de chants assez semblables. Au terme de la description, de la transcription partielle et de l'analyse d'une catégorie majeure, celle des *Chants du vau-*



Transcription N° 6.

tour, et en suivant la séquence des enregistrements, il nous reste à appliquer la même démarche à une autre catégorie qui est celle des *Chants des étoiles*.

La transcription N° 6 en donne un exemple interprété par Ajatukã «dans la voix de Mboatxagwi». Son échelle est à nouveau très réduite, contenant deux tons et deux demi-tons au début. Or, dans la deuxième partie s'effectue un changement de tonalité à peine perceptible, si bien qu'à la fin, on en arrive à deux tons et un demi-ton. La question de savoir s'il s'agit là d'un changement dont le chanteur serait inconscient est sujette à débat. La modification graduelle de tous les tons d'un chant, si répandue dans la musique amérindienne,



Transcription N° 6 (suite).

pourrait résulter d'une ouïe imparfaite, mais à notre avis la modification d'un seul ton est intentionnelle. Si cette hypothèse s'avère juste, le chant en question revêt un intérêt théorique certain, car le changement graduel de la tonalité serait alors un trait saillant de la musique des Xetá, mais peu fréquent dans la musique des Indiens du Brésil.

Il serait déçu, l'auditeur qui, las d'entendre les mêmes phrases musicales (ou presque) de diverses variantes du *Chant du vautour*, s'attendrait à rencontrer du nouveau dans la composition du Chant des étoiles. Les phrases musicales de la transcription N° 6 se distinguent vaguement de celles des autres

notations, mais ces différences sont si légères et les similitudes si marquées que l'auditeur non indien a de la peine à déterminer quel chant il est en train d'entendre. Nous croyons pouvoir renoncer ici à la comparaison détaillée telle que nous l'avons effectuée pour la catégorie des *Chants du vautour*: son résultat serait à peu près le même. Mais il convient de rappeler que les différences d'une pièce à l'autre se résument à des modifications presque microscopiques et à peine perceptibles que l'auditeur non xetá a beaucoup de peine à reconnaître.

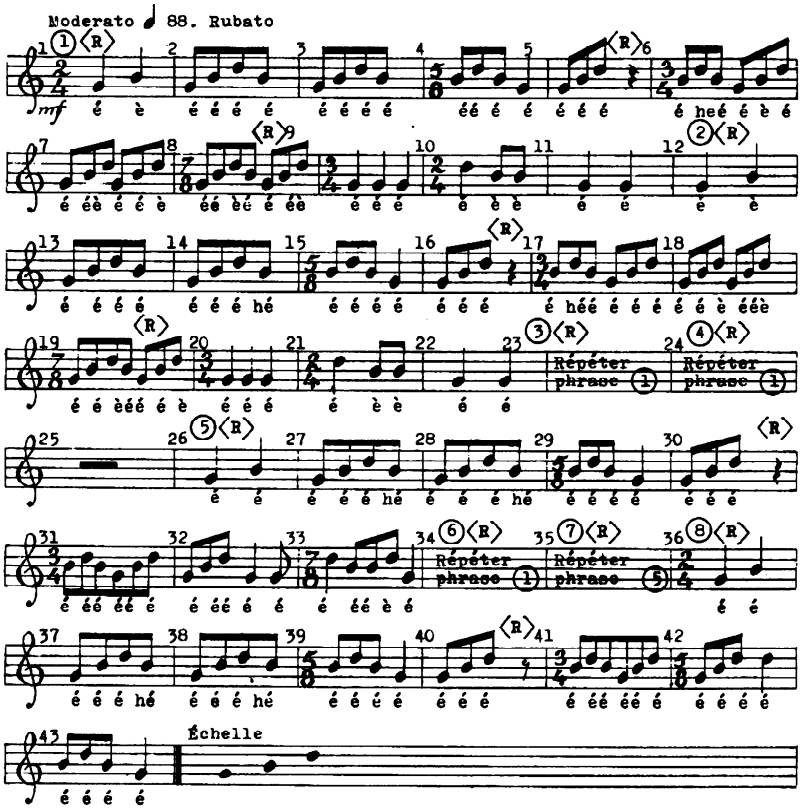
Les bandes magnétiques contiennent toute une série de chants introduits par l'orateur dans la langue des Xetá. Bien qu'il nous soit impossible de comprendre le sens des paroles, nous avons soigneusement comparé les titres pour découvrir s'il y avait répétition de certains mots. Nous avons découvert que le terme de nakutnak figure dans onze chants, le plus souvent comme mot final. Nous avons comparé les mélodies de ces chants, et il s'est avéré qu'elles forment un groupe à part dans lequel, à l'instar de la catégorie des *Chants du vautour* ou des étoiles, une ligne mélodique est constituée des mêmes éléments mélodiques et rythmiques, avec quelques rares variations, mis à part l'agencement des phrases musicales. Par la suite, nous avons sélectionné les autres chants ayant la même mélodie pour constituer ainsi une nouvelle catégorie de vingt-six chants, formant un troisième genre vocal majeur des Xetá.

Vers la fin de la dernière bande, nous avons rencontré un chant différent de tous les autres, donné dans la transcription N° 7. Comme la plupart des pièces xetá, il est constitué de trois notes, mais les intervalles portent sur quatre et trois demi-tons. Il contient huit phrases musicales plutôt semblables, la seule particularité étant que deux d'entre elles – les phrases 5 et 8 – sont des formes abrégées de la phrase 1. Le texte se construit presque exclusivement sur le phonème *é*.

Il est évident que notre aperçu de la musique vocale des Xetá, en partie conjectural, n'est nullement exhaustif. Il existait sans doute des traits dans le système musical des Xetá que nous ne découvrirons jamais. Toutefois, le peu de données disponibles constitue déjà un système musical dont voici le modèle en guise de conclusion.

Le modèle conceptuel de la musique xetá

Pour interpréter un chant à la manière des Xetá, il faut connaître le modèle que voici, bien que celui-ci soit probablement inconscient et certainement non verbalisé. Selon la classification de Schaefer et Novak, il appartient à la catégorie des «modèles observés» (*beobachtete Modelle*). Or, s'il s'agit d'un modèle fondé exclusivement sur notre propre observation et nos propres hypothèses, il n'en était pas moins, pour le Xetá qui le suivait, une réalité issue de la tradition (Schafer et Novak 1972: 24).



Transcription N° 7.

1 – *Classification des pièces vocales.* Les catégories générales des pièces vocales sont peu nombreuses: Chants du vautour et des étoiles, puis un troisième type de chants dont nous ne comprenons pas la dénomination. Mais puisque chaque chant peut être interprété «dans la voix» de divers individus, on peut considérer ces variantes comme des sous-catégories.

2 – *Technique de chant.* Elle entraîne une forte tension des cordes vocales et requiert un effort considérable. La plupart des chants sont interprétés *legato*, mais il existe aussi quelques rares pièces en *staccato*.

3 – *Échelle.* Si tous les chants sont tritoniques, on rencontre néanmoins six tons, en tenant compte des modulations graduelles et légères – presque imperceptibles – dans un sens ascendant ou descendant. Des doutes subsistent quant à la question de savoir si le chanteur effectue consciemment ces modulations, mais il est probable que non. Dans une seule transcription (N° 6), un phénomène différent apparaît: seule une des trois notes est altérée d'un demi-ton dans le sens ascendant, ce qui ne peut de toute évidence pas être attribué à

l'ouïe imparfaite; dans ce cas, on a donc affaire à une altération délibérée. Quant au nombre de tons, on obtient ainsi les possibilités suivantes: a) en général, trois tons; b) dans le cas d'une modification graduelle et probablement inconsciente de tous les tons: six tons; c) dans le cas d'une modification probablement consciente d'un ton seulement: quatre tons.

Les intervalles portent généralement sur deux tons et un ou deux tons et deux demi-tons, mais nous rencontrons aussi des intervalles de quatre et trois demi-tons, l'échelle complète d'une pièce pouvant ainsi être: 2 + 1 = 3 demi-tons; 2 + 2 = 4 demi-tons; enfin, 4 + 3 = 7 demi-tons.

Des *glissandos* et des *portamentos* apparaissent parfois, s'ajoutant aux nombreuses notes (intermédiaires) qui composent le chant.

4 – *Ligne mélodique.* Les possibilités de variations sonores étant limitées par l'échelle essentiellement tritonique, la ligne mélodique peut difficilement être autre chose qu'une simple ondulation. Cette tendance est renforcée par le fait que les Xetá ne semblent pas apprécier les sauts mélodiques. Quand nous entendons, par exemple, la note la plus grave, nous pouvons être sûrs que la suivante sera la moyenne puisque tant le saut vers la troisième, la plus aiguë, que la répétition de la première sont assez exceptionnels. Bien qu'il existe quelques répétitions de notes, elles ne sont pas très répandues et ne surgissent pas plus d'une fois dans une même pièce. La musique des Xetá ignore complètement la répétition de la même note à cinq ou dix reprises, voire même plus souvent, si répandue dans les chants amérindiens (Xavante, Bororo).

Dans les pièces vocales, la première et la dernière note de la mélodie sont toujours identiques, et cela s'applique également aux phrases musicales, les formules de niveau se chiffrant toujours à zéro (Kolinski 1957: 3; 1976: 1).

5 – *Rythme.* Le rythme est simple ou d'une complexité moyenne, souvent *rubato*, probablement en raison du fait que nulle danse ne s'accompagne de musique, cette dernière n'étant ainsi pas gouvernée par une séquence temporelle précise (pulsation). Le tempo est plutôt vif; un mouvement lent – *largo* – ne se rencontre jamais. On entend souvent des pauses, longues et irrégulières, qui doivent probablement permettre au chanteur de détendre ses cordes vocales.

6 – *Structure.* D'une manière générale, les phrases musicales contiennent dix à quinze mesures se prêtant à être chantées sur une seule respiration. Les phrases diffèrent, mais ces différences sont le plus souvent si minimes qu'il est difficile de les détecter. Les phrases musicales tendent à être répétées, et il ne semble pas y avoir de règle gouvernant leur agencement, bien que l'on voie émerger parfois une structure strophique.

7 – *Hétérophonie.* Les duos et trios que nous avons transcrits appartiennent à la catégorie des pièces musicales que Curt Sachs a qualifiées d'hétérophoniques (1962: 185). Elles se caractérisent par une indépendance presque totale des voix, à l'exception du rythme. La seconde – et, le cas échéant, la troisième – intervient avec un retard d'un, de deux ou trois, voire même de neuf mesures par rapport à la première voix, pour exécuter une mélodie

autre mais néanmoins semblable pouvant se situer à une hauteur différente. Les chanteurs veillent particulièrement à éviter le chant à l'unisson, ce qu'ils réalisent de la manière suivante: a) en interprétant des mélodies différentes; b) en intervenant à divers moments; c) en adoptant des paroles différentes; d) en introduisant à des intervalles irréguliers des pauses plus ou moins longues; e) en adoptant une gamme différente. Nous ignorons les raisons de ce procédé, mais pourrions souscrire à l'hypothèse avancée par Seeger au sujet des chants *akia* des Suya (1977: 40-41), selon laquelle chaque interprète œuvre pour être entendu et reconnu à titre individuel.

Toutes ces restrictions ont, par la force des choses, produit un système musical limité qui interdit des initiatives d'ordre mélodique, rythmique ou structurel: c'est un véritable microcosme musical. Mais c'est là une approche ethnocentrique. Pour les Xetá, les possibilités de variation ne résident pas dans la libre transformation de la mélodie et du rythme, mais passent plutôt par des modifications de détail à peine perceptibles mais néanmoins d'une signification esthétique considérable, alors qu'ils nous paraissent négligeables. Le chanteur xetá, loin d'être l'imitateur primitif d'un répertoire fort réduit, n'avait pas non plus pour seul rôle de reproduire les chants légués par la tradition: quand il entonnait un chant «dans la voix» de quelqu'un, il se muait en compositeur, donnant une nouvelle forme aux pièces coutumières. Son art ne consistait pas à créer du nouveau, mais à élaborer les menus détails dont étaient investies les formes anciennes.

Voici ce que nous enseignent les Xetá: une nouvelle compréhension de leur art, et c'est pourquoi nous déplorons la totale disparition de leur culture.

Bibliographie

HORNBOSTEL Erich M. von & Curt SACHS
1961 «Classification of musical instruments». Traduit de l'allemand par Anthony Baines et Klaus P. Wachmann. *The Galpin Society Journal* XIV: 17.

JAIRAZBHOY Nazir A.
1977 «The "objective" and subjective view in music transcription». *Ethnomusicology* XXI(2): 264-82.

KOLINSKI Miecyzslaw
1957 «Ethnomusicology, its problems and methods». *Ethnomusicology Newsletter 10* (Middleton): 1-7.
1959 «The evaluation of tempo». *Ethnomusicology* III(2): 45-57.
1976 «Herndon's verdict on analysis: TABULA RASA». *Ethnomusicology* XX(1): 1-22.

LAMING-EMPERAIRE Annette
1964 «Les Xeta, survivants de l'âge de la pierre». *Objets et Mondes* IV(4): 263-64.

LAMING-EMPERAIRE Annette, MENEZES Maria José & Margarida Davina ANDREATTA
1978 *O trabalho de pedra entre os Xetá, Serra dos Dourados, Estado do Paraná.* São Paulo: Universidade de São Paulo (Fundo de Pesquisas do Museu Paulista).

LEACH Edmund
1976 *Culture and Communication, the Logic by which Symbols are Connected. An Introduction to the Use of Structuralist Analysis in Social Anthropology.* Cambridge: Cambridge University Press.

LOUREIRO FERNANDES José
1959 «Os índios da Serra dos Dourados [os Xetá]». *In Anais da III. Reunião Brasileira de Antropologia*, Recife, p. 895-98.
1961 «Le peuplement du Nord-Ouest du Paraná et les Indiens de la "Serra dos Dourados"». *Boletim Paranaense de Geografia* 2-3: 80-92.
1962 «Os índios da Serra dos Dourados. Estado atual das pesquisas». *Bulletin of the International Committee on Urgent Anthropological and Ethnological Research* 5: 27-45.

MOORE Michael
1974 «The Seeger Melograph Model C». *In: Selected Reports in Ethnomusicology* II (1): 1-13.

NETTL Bruno
1964 *Theory and Method in Ethnomusicology.* New York/London: The Free Press/Collier Macmillan.
1972 *Music in Primitive Culture.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

REICHEL-DOLMATOFF Gerardo
1973 *Desana. Le symbolisme universel des Indiens Tukano du Vaupès.* Paris: Gallimard.

SACHS Curt
1962 *The Wellsprings of Music.* New York: Da Capo Paperbacks.

SCHAEFER H. & P. NOVAK
1972 «Anthropologie und Biophysik». *In: Neue Anthropologie.* Hans-Georg Gadamer & Paul Vogler Hg., Band I: Biologische Anthropologie. München: DTV, p. 22-58.

SEEGER Anthony
1977 «Porque os índios Suyá cantam para as suas irmãs?» *In: Arte e Sociedade, Ensaios de Sociologia de Arte, organizado por Gilberto Velho.* Rio de Janeiro: Zahar Editores, p. 39-63.

EXACTITUDE D'INTONATION ET PRÉCISION DE L'ENSEMBLE DANS LA MUSIQUE DE L'AUSTRALIE CENTRALE*

Catherine J. Ellis

Cet article vise à démontrer l'habileté et la maîtrise d'exécution propres à la tradition vocale non accompagnée d'Australie centrale. Il s'intègre à un projet de recherche plus étendu mené par L.M. Barwick et moi-même sur vingt-six interprétations d'une série majeure de chants, enregistrées par différents chercheurs au cours d'une cinquantaine d'années. Les chants en question proviennent de plusieurs groupes régionaux distincts qui appartiennent au seul «major song area» du peuple de langue Pitjantjatjara. Ces données importantes, assemblées par Barwick à partir de sources multiples, fournissent de précieuses informations sur les structures sous-tendant cette tradition, et c'est à la lumière de ces données que seront exposées celles retenues dans ces pages. En elle-même, l'analyse quantitative entreprise ici a déjà fourni quelques renseignements importants, alors qu'elle ne porte que sur deux séries – respectivement désignées par les sigles KE et KK – que j'ai enregistrées sur le terrain avec beaucoup de soin pour assurer notamment une reproduction exacte de la hauteur des sons. Conjointement avec d'autres analyses structurelles, l'étude en question fait apparaître une tradition vocale qui exige une connaissance et un savoir-faire considérables chez le meneur du chant collectif, ainsi que chez les membres du groupe qui ont pour tâche de chanter à l'unisson avec le meneur désigné selon la tradition. Dans ses travaux antérieurs, Barwick (voir 1989; 1990) a su démontrer la signification d'un «enclenchement» minutieux du texte et de la mélodie. Sur la base d'une série encore différente, j'ai essayé de mettre en évidence un processus d'imbrication semblable (Ellis 1985); et plus récemment (Ellis s.d.), j'ai tenté un exposé des éléments essentiels de la structure tonale des «petits chants»[1] de cette série particulière.

Un trait saillant de toute pratique musicale en Australie centrale est la présence de signaux donnés en cours d'exécution, qui maintiennent l'unité fonctionnelle de l'ensemble; et dans bien des cas, la nature des erreurs commises durant l'exécution est révélée par l'examen des signaux prêtant à confusion au

---

* Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff.

[1] Terme par lequel les interprètes différencient l'élément d'une série de chants de la série elle-même.

moment du chant. Ainsi le présent article attire-t-il l'attention sur quelques exemples où un désaccord entre chanteurs devient audible, afin de montrer comment une mauvaise exécution vocale par certains affecte la structure globale du chant. Une place de choix reviendra à la pratique vocale d'ensemble, notamment à sa mise en œuvre par rapport à la structure tonale du chant interprété; deux aspects sous-jacents seront également abordés, à savoir le rapport entre texte et mélodie et le chant à l'unisson comme idéal culturel.

Les éléments de l'ensemble

En comparant diverses exécutions d'un même chant, Barwick (1990) a démontré que, si le texte et la mélodie sont relativement fixes, leurs combinaisons possibles sont fort variées. En recherchant les principes qui gouvernent l'enclenchement des deux, elle décrit la manière dont divers types de refrains sont adaptés au contenu mélodique unificateur de tel ou tel segment du chant[2]. Les refrains repérés dans diverses analyses comprennent les plus usuels: deux vers répétés – A et B – constituent la base du modèle isorythmique entier (dans le texte en question, c'est AABB). Notons que A ne vient pas toujours en premier; il y a un processus d'inversion des vers qui se répercute sur l'emplacement des paroles et de leur rythme syllabique correspondant par rapport à la formule mélodique. Barwick discute des «jointures» textuelles entre refrains dans le texte répété cycliquement, c'est-à-dire entre AA et BB, entre BB et AA. Ces jointures larges coïncident avec des segments mélodiques majeurs (voir aussi Ellis 1985: 106ss, 217-21). Il existe de nombreuses autres jointures plus restreintes dans les segments et les cellules rythmiques, qui seront toutefois laissées de côté ici.

Le meneur commence seul chaque «petit chant», communiquant ainsi au groupe le texte qui va être chanté, la position du texte par rapport à la mélodie, le cadre rythmique du texte et la hauteur sélectionnée. En ce qui concerne cette dernière, de petits intervalles (toujours avec un écart de 6 Hz environ à travers tout le chant) sont utilisés pour signaler le début d'une nouvelle série d'intervalles. Lorsque le groupe risque de se tromper, le meneur tend à les entonner vigoureusement.

La notion d'idéal que représente l'unisson est suggérée par les expressions *uwankara inkanyi* («chacun chante») et *tjunguringanyi* («se rassemblant»). Toutefois, le discours tenu par les interprètes sur l'acte communautaire du chant ne fait jamais ressortir très clairement ce que l'unisson signifie en termes structurels. Il apparaît que, dans certaines régions, on encourage l'harmonie, en particulier dans la ligne mélodique descendante retardée exécutée

---

[2] Selon les interprètes, la mélodie du chant représente le «parfum» des ancêtres; le chant est considéré, à son tour, comme le lien principal entre l'interprète et la terre.

par quelques chanteurs dans la partie centrale du chant. Mais j'ai cru comprendre en suivant des interprétations vocales sur le terrain, que dans la région de langue pitjantjatjara, avec laquelle je suis la plus familière, l'importance accordée à *tjunguringanyi* exprime les avantages du chant à l'unisson. Les interprètes avec lesquels j'ai travaillé décrivent parfois le fait de chanter en harmonie comme un «bruit». Le chant en octaves existe également, mais il est généralement considéré comme un exploit particulier. Les chanteurs traditionnels pitjantjatjara qui enseignaient aux étudiants de musique blancs à l'Université d'Adelaïde se sont finalement aperçus que les difficultés plus grandes rencontrées par les femmes par comparaison avec les hommes tenaient au fait qu'elles devaient entonner à l'octave supérieure. C'est grâce à la présence d'une chanteuse que les étudiantes ont pu résoudre leur problème. La résonance provoquée par le chant à l'unisson favorise en quelque sorte l'intonation correcte, et cette résonance n'est pas aussi apparente dans le chant octavié.

Nombreux sont les ouvrages qui abordent la question du chant à l'unisson[3], montrant que l'unisson est soit *le* mode, soit *un* mode préféré de chant. Ils affirment également que deux ou plusieurs parties se déroulent simultanément lorsque certains membres du groupe se rapprochent ou s'éloignent de la tonique avant les autres. J'ai moi-même décrit la surimposition apparemment aléatoire du même petit chant lorsqu'il est exécuté à la fois par les chanteurs et par les danseurs qui appliquent leurs peintures corporelles en se tenant éloignés des chanteurs. Cela provoque, tantôt une exécution simultanée à des hauteurs différentes, tantôt un chant antiphonique. Dans une telle situation, lorsqu'il s'agit de meubler le temps nécessaire à l'application des peintures élaborées sur le corps, l'important est d'interpréter correctement le petit chant, et non de le faire à l'unisson (voir Ellis 1984).

La conception du chant à l'unisson et octavié diffère d'une région à l'autre. Jones (1980: 712) note que dans certaines régions, on rencontre la polyphonie, qui prend la forme d'un bourdon, d'octaves, de tierces, de quartes ou de quintes parallèles, d'un canon, ou encore de deux parties différentes exécutées indépendamment. La plupart de ces développements du chant à l'unisson se retrouvent dans les régions septentrionales où l'on joue aussi du *didjeridu*[4]. Il n'en demeure pas moins vrai que, dans la musique considérée ici, c'est l'unisson qui est recherché.

Afin de préserver l'ensemble, les interprètes doivent être en mesure de recourir à leur propre expérience de la série de chants, de suivre les signaux donnés par le meneur et de chanter à l'unisson. Les chanteurs confirmés se distinguent des autres par leur capacité de pénétrer davantage la signification du texte fixe et du rythme syllabique correspondant, plutôt que par l'apprentissa-

---

[3] Voir notamment Strehlow (1971), McCardell (1976), Ellis *et al.* (1978), Moyle (1979; 1984), Wild (1984) et Tunstill (1985).

[4] *Didjeridu*: aérophone fait d'un tube en bois, long d'un mètre et demi environ [n.d.l.r.].

ge de combinaisons toujours plus élaborées entre les deux. C'est l'emboîtement entre texte et mélodie qui requiert le plus d'habileté d'exécution de la part de l'interprète, car le rapport entre les deux change constamment en vertu de facteurs inhérents au processus d'interprétation lui-même. L'interdépendance texte/mélodie ne peut être envisagée que comme un processus, alors que le rapport texte/rythme est donné et se prête donc à être mémorisé. En ce qui concerne l'intonation correcte, l'état présent de la recherche fait apparaître l'existence d'un système de hauteurs que les chanteurs aborigènes tiennent pour fondamental: il faut le respecter rigoureusement pour réaliser un bon ensemble[5].

La méthode de quantification suivie pour énumérer ces tons a déjà été décrite en détail (voir Ellis 1965). Elle offre divers avantages, bien qu'il existe maintenant des procédés plus sophistiqués pour chiffrer la hauteur des chants collectifs. En effet, elle mesure la durée pour chaque fréquence, indiquant donc automatiquement les notes le plus souvent utilisées dans chaque exécution d'un petit chant. En revanche, elle n'articule pas spécifiquement le texte et la hauteur – articulation qui serait fort précieuse pour la recherche en cours. Néanmoins, les exemples dont il sera question mettent clairement en évidence ce qui se passe lorsqu'il y a erreur.

Les travaux les plus récents sur ces données (voir Ellis s.d.) démontrent que les tons principaux de la première mélodie de cette série de chants, bien que, apparemment, distants de la tonique d'une quinte (3:2) et d'une quarte (4:3), présentent une marge d'erreur plus petite lorsqu'on les considère comme étant séparés par les différences de fréquence de 108 Hz, 72 Hz, 54 Hz et 36 Hz. De plus, les interprétations où la quarte tend à être accentuée plus que la quinte se servent d'une tonique qui place la quarte à la même différence de fréquence que la quinte dans d'autres exécutions de la «même» mélodie. Ainsi une exécution organisée autour d'une tonique de 108 Hz comporte l'intervalle de 3:2 à 162 Hz (c'est-à-dire une différence de fréquence de 54 Hz entre la tonique et la quinte). Une grande partie de la série KE attribue cette hauteur à la tonique. En revanche, la série KK utilise fréquemment une tonique à 158 Hz, et la principale note aiguë est à 212 Hz, ce qui équivaut à une différence de fréquence de 54 Hz et à un rapport de presque 4:3 (210.6 étant exactement à 4:3 au-dessus de la tonique). D'autre part, les mesures déterminées pour la série KK indiquent que la transposition dans le petit chant se fait seulement au moyen de la différence de fréquence. Pourtant, dans des interprétations différentes, il est évident que les exécutants utilisent un de ces deux procédés de transposition possibles, car certains d'entre eux transposent l'intervalle de 3:2 sans tenir compte des différences de fréquence qui en résultent, alors que d'autres transposent l'intervalle de 54 Hz (ou 72 Hz ou 108 Hz) sans tenir compte des intervalles qui en résultent, déterminés par le rapport de fréquences.

---

[5] Pour des exemples de cette exactitude, voir Ellis (1967) ainsi que fig. 3.

On peut suivre les deux procédés simultanément à l'aide des positions sur la série d'harmoniques, en allant par degrés conjoints (ayant chaque fois la même différence de fréquence et un rapport simple). Par exemple, une série allant graduellement du dix-huitième au douzième harmonique engendre une série de six tons conjoints séparés par la même différence d'une quinte parfaite. En réitérant le dix-huitième et le douzième harmoniques, on circonscrit le principal intervalle de la série. Une fois chiffrés, ces deux tons souvent répétés apparaissent clairement comme des durées maximales, les tons connexes moins souvent utilisés étant nettement moins marqués.

Selon Helmholtz (1863) et Parncutt (1989) – de même que d'autres psychoacousticiens – la série harmonique est perceptible sans autre, mais les auteurs en question se sont généralement limités dans cette matière aux traditions basées sur les instruments. Walcott (1974: 55) analyse et quantifie le chant *Chöömij* de Mongolie, dans lequel l'interprète ne produit pas seulement la fondamentale de la série mais divise le son en deux séquences de hauteur différente: «l'une, un bourdon nasillard à une hauteur relativement constante, correspond à la fondamentale; l'autre, qui consiste en des sons perçants, sifflants, forme la ligne mélodique sur le bourdon». Ce type de chant a été étudié par d'autres, notamment Smith *et al.* (1967: 1262ss) au sujet du chant des lamas tibétains, ainsi que Crossley-Holland (1970). David Hykes, en exécutant une version moderne de ce style avec son *Harmonic Choir* (voir Schaefer 1987: 225) montre que n'importe quel interprète peut adopter cette technique vocale, une fois familiarisé avec elle. Tous les ouvrages mentionnés relèvent l'importance, pour favoriser la clarification de ces harmoniques, du recours à une voix nasillarde et à une fondamentale dont la hauteur atteint 100 Hz environ. Étant donné que la hauteur du son dans le chant qui nous occupe, en particulier dans la série KE, se situe autour de 108 Hz pour la tonique, et que la voix des interprètes aborigènes est assez nasillarde, il semble probable qu'ils aient appris la configuration des intervalles à partir de leur perception des sons de cette série.

Les résultats de mon analyse suggèrent que les chanteurs aborigènes, au fur et à mesure qu'ils perfectionnent leur art, se rendent compte, non seulement des rapports d'intervalles simples, comme ils apparaissent dans les harmoniques graves de la série harmonique, mais aussi de la nature de la série elle-même. Les notes le plus souvent répétées s'imposent au premier plan, au niveau de perception de la ligne mélodique, et les tons différentiels se situent à un autre niveau. Les Aborigènes semblent aussi familiers avec les périodes du rythme et le recours à l'ambiguïté tonale pour produire des changements de perception et provoquer le besoin d'une écoute analytique.

Un exemple de ce type d'ambiguïté est fourni par certaines analyses quantitatives plus anciennes (voir Ellis 1964: 300ss), portant sur des exécutions vocales en solo fortement ornées. Là, le chant semble être en glissement continu, et il est difficile de déterminer une hauteur stable pour un segment quelconque, à partir de laquelle mesurer les intervalles. On n'en est donc pas ici aux fréquences mesurées portant sur des exécutions en groupe, où des durées

maximales apparaissent clairement, indiquant l'emplacement des notes les plus souvent utilisées.

Pour quelqu'un d'étranger à la tradition, il est tentant d'assumer que le vieil homme qui chante ses invocations sacrées à la pluie pour le chercheur muni de son magnétophone, n'est que le souvenir pathétique d'une tradition vocale jadis florissante. C'est seulement après un réexamen rigoureux plus récent des mesures obtenues que j'ai découvert que l'«intervalle» se définit par la distance du glissement sur n'importe quelle syllabe, par l'espace intertonique rempli de sons plutôt que par l'écart vide entre deux tons individuels. Cela rappelle la recherche de Cogan (1984: 28-35) qui utilise des analyses musicales et spectrales pour montrer comment, dans le chant tantrique, les lamas tibétains se servent de paires de contrastes acoustiques en guise d'oppositions; une de celles-ci implique le glissement, le mouvement oblique et la stase. Une fois reconnu le type de contraste utilisé dans le chant d'Australie centrale, on comprend mieux que l'interprète en question (un chanteur renommé) définit les intervalles par la distance de glissement, et que d'autre part il marque ces glissements par la différence de fréquence. Contrairement aux exécutions chorales discutées plus haut, qui recourent à des intervalles à fréquences différentes basés sur des degrés conjoints de la série harmonique, ces chants en solo utilisent des déplacements difficiles à expliquer en termes d'une quelconque série harmonique, par exemple un glissement de 275 à 248 Hz (différence de fréquence de 27 Hz), suivi par un glissement de 263 à 236 Hz (nouvelle différence de 27 Hz), suivi par un glissement de 252 à 225 Hz (encore une différence de 27 Hz). Ces glissements se déroulent dans une paire globalement marquée d'intervalles extrêmes de 275 à 205 Hz, proche de 4:3, et de 248 à 186 Hz qui est exactement de 4:3.

Pour vérifier les détails d'une interprétation quelconque d'un petit chant déterminé en chiffrant l'utilisation globale des tons, il y a avantage à surimposer les tons et les durées transcrits sur une représentation graphique des mesures relevées (voir fig. 1). On obtient ainsi quelques renseignements sur le rapport entre certains tons transcrits et les fréquences mesurées; par là même, on s'aperçoit des difficultés du transcripteur à percevoir ces progressions tonales qui ne ressemblent en rien à ce que l'on rencontre dans la musique européenne.

L'interprétation des tons mesurés lors de l'exécution pose des problèmes considérables, et c'est seulement en mesurant des segments précis d'un petit chant qu'on peut être sûr de la validité de l'interprétation. Nombre d'informations semblent ambiguës, car la descente par degrés conjoints d'intervalles simples le long de la série harmonique signifie aussi l'exécution d'intervalles conjoints ayant la même différence de fréquence. Ce n'est que dans le cas de transpositions qu'on arrive à discerner si l'un ou aucun de ces deux systèmes reste constant. Cela se comprend aisément à l'aide d'un exemple hypothétique.

Une progression à travers la série harmonique de la douzième à la neuvième position à partir d'un ton de 324 Hz se présente comme suit:

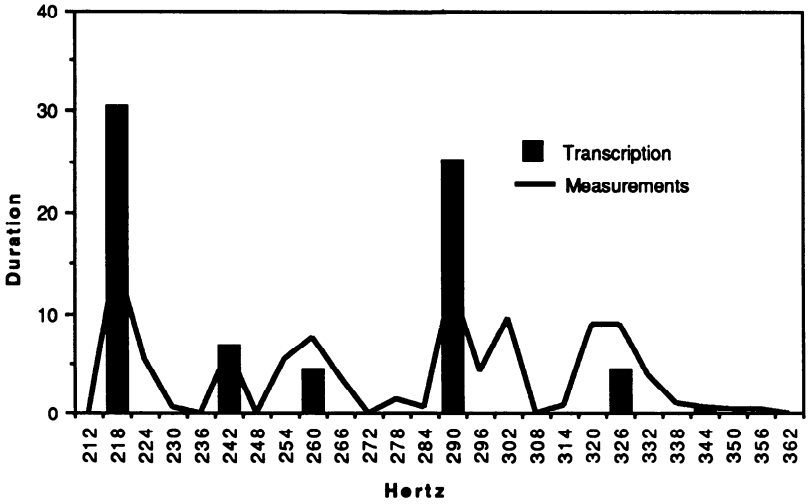


Fig. 1: Comparaison des fréquences mesurées et de la transcription; série KE, petit chant 8(1).

Position sur la série harmonique	12	11	10	9
Fréquence (Hz)	324	297	270	243

Chacune de ces étapes est séparée à la fois par une série de rapports de fréquences (12:11, 11:10, 10:9) et par 27 Hz, et les fréquences la plus élevée et la plus basse sont dans un rapport de 4:3. Si cette série est transposée pour maintenir cette progression sur la série harmonique, de même que l'intervalle de 4:3 entre les fréquences au sommet et à la base, les étapes de la série ne seront plus séparées par 27 Hz. Par exemple, si la série commence à 300 Hz, elle se présente comme suit:

Position sur la série harmonique	12	11	10	9
Fréquence (Hz)	300	275	250	225

Ces intervalles montrent maintenant des écarts de 25 Hz, mais les rapports correspondants et le rapport 4:3 subsistent.

Si, toutefois, la série est transposée par des différences de fréquence égales (dans ce cas les 27 Hz du premier exemple), comme le suggèrent de nombreux exemples du centre de l'Australie, les fréquences à partir de 300 Hz sont les suivantes:

Position sur la série harmonique	12	11	10	9
Fréquence (Hz)	300	273	246	219

On n'a plus ici la même série harmonique (ce serait plutôt une série allant du onzième au huitième), ni exactement l'intervalle de 4:3 qui s'en écarte maintenant de 47 cents (c'est-à-dire presque un quart de ton). L'interprétation des mesures obtenues dépend donc du degré d'exactitude que l'on croit pou-

voir attribuer à l'intonation dans le chant non accompagné par un instrument définissant la hauteur, ainsi que du degré auquel la transposition semble fondée du point de vue structurel et musical, lorsqu'elle est interprétée à l'aide d'un de ces systèmes ou des deux à la fois.

Le cycle de chants considéré dans ces pages comporte trois versions différentes. Celle que nous appelons la Mélodie 1 est la plus communément utilisée lorsque le chant est exécuté au campement, alors que celle que nous avons définie comme Mélodie 2 est d'usage plus limité, en ce qu'elle accompagne toutes les danses d'ordre cérémoniel. La relation entre ces deux mélodies ressort de la fig. 2: la transition à la note finale aiguë dans la Mélodie 2 est une première preuve qu'il s'agit d'une forme différente. Une répétition de cette mélodie indique que c'est une version cyclique de la Mélodie 1, mais elle en diffère par la note finale ascendante, qui est inhabituelle.

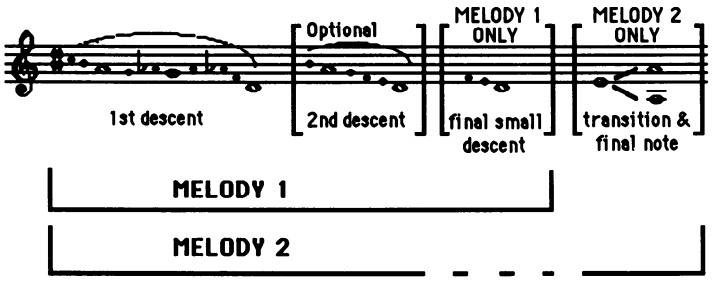


Fig. 2: Modèle de Mélodie 1 et Mélodie 2.

Il existe aussi une troisième mélodie qui n'est exécutée qu'en secret par les hommes, mais comme il n'en existe qu'une seule interprétation analysée et que sa structure est assez complexe pour exiger une analyse séparée, nous la laisserons de côté ici. Chacune des mélodies – 1 et 2 – comprend une ou deux sections mélodiques descendantes.

Mélodie 1

Dans l'enregistrement de la série KE, réalisé en 1963, le meneur était un chanteur âgé, probablement sexagénaire. Au début, la hauteur du son est instable, et il y a de nombreux désaccords sur l'exécution. Le premier et le second petit chant ont un texte standard AABB, la seconde exécution du premier chant inversant la position du texte par rapport à la mélodie. Dans le second petit chant, de nombreuses corrections énergiques ont lieu, y compris des toussotements bruyants du meneur au moment où les chanteurs se trompent dans la répétition du texte: après avoir chanté les refrains AABB sur la première descente mélodique, ils auraient dû respirer et passer au registre supérieur pour entamer la nouvelle descente. Toutefois, à ce moment de jointure, ayant réitéré

le vers A sur la note la plus grave, ils ont dû répéter ce même vers encore deux fois dans le registre supérieur pour réussir la seconde descente.

Avec le passage à la seconde exécution de KE.3, la hauteur et l'ensemble se sont stabilisés, sans doute aidés par le fait que le texte ne comporte qu'une seule séquence descendante. C'est ce petit chant qui favorise la comparaison avec les mesures des fréquences, car celles-ci ont été effectuées séparément pour les vers AA/BBAA qui coïncident avec une descente (voir fig. 3) et pour la section suivant cette jointure qui couvre le refrain BB.

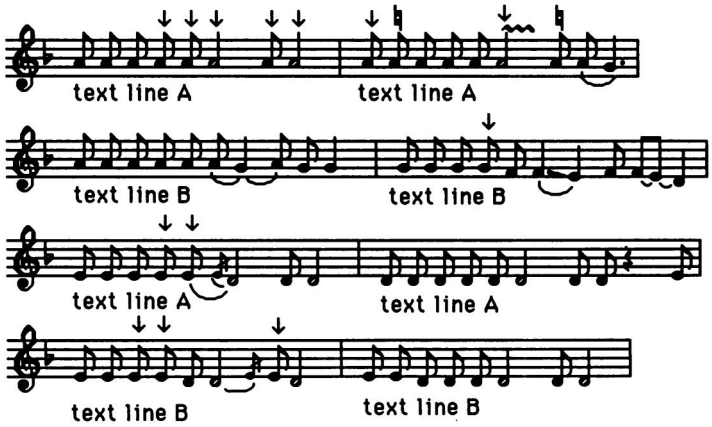


Fig. 3: Petit chant 3(2) de la série KE; texte VI.2.

La représentation graphique des chiffres obtenus montre les durées maximales qui coïncident avec les tons les plus fréquemment utilisés. Dans la fig. 4, on voit une surimposition des deux analyses quantitatives de KE.3(2).

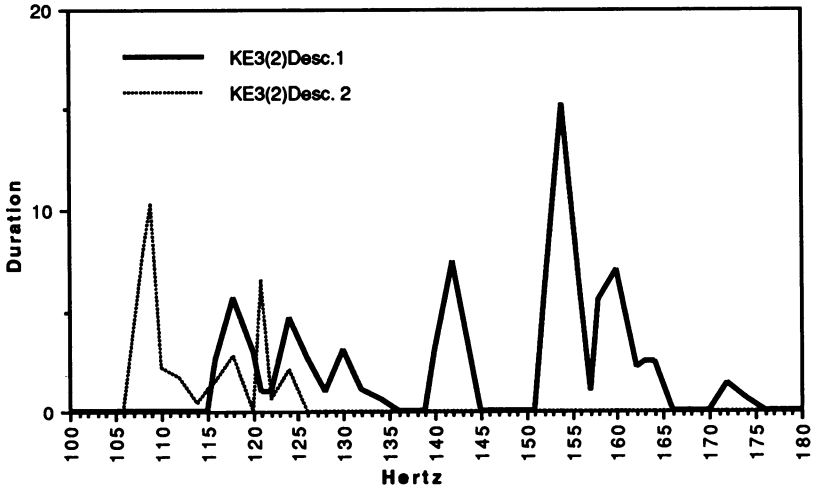


Fig. 4: Principal passage descendant et finale du petit chant 3(2) de la série KE.

Ces données de KE.3(2) facilitent l'interprétation de KE.2. Tout d'abord, les toniques (108/9 Hz) coïncident dans les deux exemples, ce qui n'est pas le cas des principaux tons aigus. Dans KE.3(2), la principale note aiguë est de 145 Hz, et l'intervalle simple le plus proche par rapport à la tonique se situe ici à 102.6 Hz, ce qui correspond à l'intervalle de 3:2 (quinte parfaite). Dans KE.2, la principale note aiguë atteint 163 Hz, et l'intervalle théorique de 3:2 impliquant la tonique est à 108.6 Hz, ce qui se rapproche de la marge d'erreur des mesures (+1 Hz). La fig. 4 montre plus clairement ce qui se passe dans le passage descendant vers la tonique et comment les intervalles sont structurés après la jointure avec le texte, marquée ici par une respiration et une élévation vers un ton situé plus haut que la tonique (en réalité l'intervalle est de 10:9).

La section descendante principale de KE.3(3) peut ainsi s'expliquer comme une progression du douzième au neuvième harmonique (c'est-à-dire 4:3) – toutes les fréquences étant arrondies au nombre entier le plus proche, et les notes le plus souvent utilisées imprimées en gras pour chaque ensemble de chiffres (dans tous les cas nous avons montré la mesure la plus proche des fréquences de la série harmonique prévue):

Position sur la série harmonique	(13)	12	11	10	9
Fréquences (Hz)	(167)	154	141	128	115
Mesures (Hz)	(172)	**154**	142	130	**118**

On pourrait aussi l'expliquer selon les différences de fréquences:

Mesures (Hz)	(172)	160	**154**	142	(130)	(124)	**118**
Différence de fréquence (Hz) (des mesures précédentes)		12	6	12	12	6	6
				36			

De manière similaire, la brève finale descendante après la jointure avec le texte pourrait être expliquée comme suit:

Position sur la série harmonique		10		9
Fréquences (Hz)		121		109
Mesures (Hz)	(124)	**121**	118	**109**

En termes de différence de fréquence, on obtient ceci:

Mesures (Hz)	124	**121**	118		**109**
Différence de fréquence (Hz)		3	3		
			12		

Toutes les transcriptions ont été transposées pour que la tonique tombe sur ré. C'est en ayant l'extrême difficulté d'évaluer une transcription exacte que j'ai commencé à mesurer les fréquences des tons, et il est intéressant de relever quelles progressions posent les plus grands problèmes au transcripteur (Barwick). Les fluctuations autour de mi indiquées dans la fig. 2 sont celles qui

entourent le principal intervalle supérieur de la finale, c'est-à-dire 124 Hz et 118 Hz comme inflexions de 121 Hz, ce qui équivaut maintenant à un intervalle de 12 Hz au-dessus de la tonique.

Étant donné que ces petits chants ont tous la même structure intervallique, une comparaison avec l'analyse quantitative menée pour KE.2 pourrait bien indiquer ce qui se passe dans ce dernier, bien que les quantifications elles-mêmes ne soient pas ici relevées séparément pour chaque mesure descendante.

La première mesure descendante de KE.2 pourrait à nouveau être expliquée comme une progression du douzième au neuvième harmonique (c'est-à-dire 4:3):

Position sur la série harmonique	(13)	12	11	10	9
Fréquences (Hz)	(163)	150	138	125	113
Mesures (Hz)	(163)	**150**	138	124	**114**

En l'expliquant selon les différences de fréquences, on obtient ceci:

Mesures (Hz)	(163)	156	150	138	128[6]	114
Différence de fréquence (Hz) (des mesures précédentes)		7	6	12	10	14
				36		

Cette série de différences de fréquences ressemble à la série de la même descente dans KE.3(2).

La seconde séquence descendante de KE.2 commence après une erreur dans le refrain, due à l'exécution erronée d'un vers supplémentaire dans la première mesure descendante; le meneur donne un signal particulièrement vigoureux sur 163 Hz avant le début de la section suivante qui passe du neuvième au sixième harmonique (intervalle de 3:2).

Position sur la série harmonique		9	8	7	6
Fréquences (Hz)		163	144.8	126.7	108.6
Mesures (Hz)	(170)	**163**	145	128	**108**

On pourrait aussi l'expliquer en termes de différences de fréquences (nous voyons celles-ci dans d'autres exemples avec deux descentes).

Mesures (Hz)	170	163	145	128[7]	108
Différence de fréquence (Hz)	7	18	17	20	
			55		

Dans la brève finale descendante de KE.2, il faut voir un recours à la mesure restante grave la plus utilisée n'ayant jusqu'ici pas été sélectionnée ni dans l'une ni dans l'autre série: 120 Hz. Il apparaît ainsi clairement que le passage

---

[6] Dans l'exécution, il y a une confusion entre 128 Hz et 124 Hz; toutes les interprétations suggèrent qu'il faut l'exécuter à 127 Hz, 126 Hz ou 125 Hz.

[7] Ici, 127 Hz auraient donné 7, 18, 18, 19.

final définissant la section inférieure de la mélodie (soit les deux dernières mesures en fig. 3 qui apparaissent toutefois ici après deux descentes mélodiques) est le suivant: 128 Hz – 120 Hz – 108 Hz. A nouveau, on a là, soit une étape principale à 12 Hz, soit un intervalle dont le rapport de fréquence se situe à 10:9. La mesure de 128 Hz est encore une fois irrégulière, car le recours à des intervalles de 6 Hz est un signal pour les chanteurs qu'une nouvelle séquence descendante va commencer (dans des recherches antérieures j'ai déjà montré ce phénomène); le ton de ce signal aurait donc dû atteindre 126 Hz.

Cette dernière donnée soulève un problème supplémentaire en rapport avec les grandeurs obtenues pour KE.3(2) (voir fig. 4). Cette analyse quantitative a été effectuée à un moment où on était moins informé que maintenant sur la structure des petits chants. Comme l'analyse des fréquences impliquait un travail extrêmement fastidieux, seule la moitié des éléments par série enregistrée était quantifiée, ceux-ci ayant été choisis par échantillonnage aléatoire. Dans KE.3(2), la personne occupée à l'analyse quantitative chercha à découvrir ce qui se passait dans les deux octaves.

Dans la séquence descendante principale, elle établit les hauteurs pour les interprètes chantant dans le registre grave, et dans la brève finale descendante, elle mesura l'octave supérieure. Les chiffres utilisés pour cette section de la fig. 4 ont été divisés par deux afin de correspondre à la transcription. Mais par là même, le petit intervalle du signal de 6 Hz fut également diminué de moitié, alors qu'il aurait dû rester à 6Hz pour toute la tessiture couverte. Les voix aiguës montrent que, soit les chanteurs comptent doubler l'intervalle de la différence de fréquence pour entonner une octave plus haut, soit ils diminuent de moitié – s'ils basent leur chant sur des séries harmoniques – la valeur de la fondamentale. Les hauteurs réelles pour cette section finale de KE.3(2) étaient 248 – **242** – **218**, ce qui donne une différence de fréquence de 24 Hz ou un rapport de 10:9.

Un exemple puisé dans la série KK montre le mode de transposition de ces séquences d'intervalles.

La première descente de KK.11 (voir Ellis 1967: 194, 259 pour les graphiques et les transcriptions) se présente probablement comme suit:

Mesures (Hz)	230	219	208	**194**	184	171	158	**146**
Différence de fréquence (Hz)		11	11	14	10	13	13	12

Cela se rapproche de la première descente de l'exemple précédent et peut s'expliquer en termes de séries harmoniques d'une manière presque aussi précise, en considérant qu'on descend du dix-neuvième au douzième harmonique, l'intervalle principal tombant sur 16:12 (4:3). La différence de fréquence de l'intervalle principal est de 48 Hz.

La seconde descente de KK.11 se présente ainsi:

Mesures (Hz)	224	**212**	**194**	176	158	**140**
Différence de fréquence (Hz)		12	18	18	18	18
		72				
			54			

Ici, le rapport de la différence de fréquence apparaît clairement, et les positions sur la série harmonique qu'il faut pour les exécuter vont du douzième au huitième (3:2). La différence de fréquence des intervalles principaux (194 – 140, et 212 – 140) est de 54 Hz et de 72 Hz.

La finale descendante peut, à nouveau, être déduite de la mesure principale restante dans le registre grave, ainsi que des petits intervalles de signal qui l'entourent:

Mesures (Hz)	158		**152**		**140**
Différence de fréquence (Hz)		6		12	

Ces hauteurs suggèrent une préférence pour la différence de fréquence. Cette dernière transition est identique à la version exécutée dans l'octave inférieure de KE.3(2), en ce que la différence de fréquence s'accomplit par degrés de 6 Hz, puis de 12 Hz. Toutefois, le rapport d'intervalle de 10:9, lorsqu'il est calculé à partir de 152 Hz, place la tonique à 136,8 Hz: voilà un léger écart par rapport à ce qu'indiquent les autres intervalles au sujet de l'exactitude de l'intonation du chanteur (une erreur de 40 cents seulement, mais de zéro pour l'interprétation de la différence de fréquence sur la seconde mesure descendante et la finale). Le rapport actuel est de 13:12. Une analyse de KK, qui ne laisse subsister aucun doute quant à la hauteur de cette brève finale descendante, a été effectuée pour KK.2 (voir Ellis 1967: 189). Voici sa séquence finale: 176 Hz – **170** Hz – **158** Hz. Dans cet exemple, la différence de fréquence reste la même, mais le rapport d'intervalle de 10:9 indique un écart de 56 cents, le rapport nécessaire de l'intervalle mesuré est de 14:13. Ainsi y a-t-il constamment une différence de fréquence, mais avec chaque transposition, le rapport de fréquences change.

A ce stade, on voit clairement que, bien que les structures soient ambiguës, seul un des systèmes est parfaitement approprié s'il y a une transposition substantielle. Ce qui semble se passer, c'est que la première mesure descendante commence par un petit intervalle (6 Hz), situé directement au-dessus de la note principale de la série (probablement un repère du groupe pour faciliter le chant d'ensemble), et l'accent est mis sur les degrés de 12 Hz dans toute la gamme descendante. Dans la seconde mesure descendante, l'accent est placé sur les degrés plus larges de 18 Hz, encore une fois introduits par un petit intervalle, et cette fois-ci l'accent est mis à la fois sur l'intervalle de 3:2 et sur la différence de fréquence de 54 Hz, même dans les segments transposés. Dans KK.11, aussi bien l'intervalle de 54 Hz que l'intervalle de 3:2, toujours au-dessus de la tonique, apparaissent comme des durées clairement marquées et séparées, tandis que dans la série KE, la hauteur de la tonique permet aux deux de coïncider. Dans aucun des exemples de KE, l'intervalle principal de la première descente n'est exactement de 4:3 (mais il s'en rapproche suffisammment), et la même observation vaut pour l'exemple de KK; mais dans les deux cas se rapportant à KE, une différence d'exactement 36 Hz sépare les deux notes principales: 154 – 118 et 150 – 114, alors que dans

KK, c'est 48 Hz, et le lien avec les 36 Hz ressort de l'intervalle de 72 Hz dans la seconde mesure descendante.

La jointure avec le texte contient deux informations importantes sur la hauteur. Le tableau suivant donne les fréquences de la tessiture principale des sections déterminées par la jointure du texte et de la mélodie pour trois éléments, les notes les plus fréquemment utilisées étant chiffrées.

	1re descente	2e descente	3e descente
KE.2	150-114 Hz (36)	173-108 (55)	120-108 (12)
KE.3(2)	154-118 Hz (36)	aucun	121-109 (12)
KK.11	194-146 Hz (48)	194-140 (54)	152-140 (12)

Les rapports de fréquence correspondants sont:

	1re descente	2e descente	3e descente
KE.2	4:3	3:2	10:9
KE.3(2)	4:3	–	10:9
KK.11	4:3	11:8	13:12

Mélodie 2

Dans l'analyse quantitative de la seconde mélodie considérée dans ces pages, il y a un exemple avec une ouverture descendante partielle, qui permet de voir le déroulement d'autres exécutions. KE.18(2) comporte une ouverture qui se fait parfois dans les petits chants de la Mélodie 2, en descendant à travers à peu près la moitié de la tessiture employée (les hauteurs relevées indiquent qu'elle s'étend sur plus d'une tierce majeure: 423 cents) dans les deux premiers vers. Les fréquences mesurées peuvent aisément être interprétées en les situant entre le dix-huitième et (potentiellement) le douzième harmonique (3:2).

Position sur la série harmonique	19	18	17	16	15	14	(12)
Fréquences (Hz)	331	314	297	279	262	244	(209)
Mesures (Hz)	330	**314**	296	284	262	246	
Différence de fréquence (Hz)		16	18	12	22	16	

Un bon exemple des processus s'appliquant à la Mélodie 2 ressort des petits chants 16(1) et 16(2) dont l'intérêt ne réside pas seulement dans la présentation conjointe du seul texte utilisé dans l'exécution, mais aussi dans le fait que 16(1) étant la première utilisation de la Mélodie 2 dans la série KE, il y a quelques erreurs intéressantes dans l'exécution (voir fig. 5).

Dans la première présentation de la Mélodie 2 dans KE, il y a une confusion dans l'exécution qui semble tenir à un doute concernant la séquence à suivre dans chacune des descentes mélodiques, et à la question de savoir si la première d'entre elles doit être basée sur la série harmonique précédemment

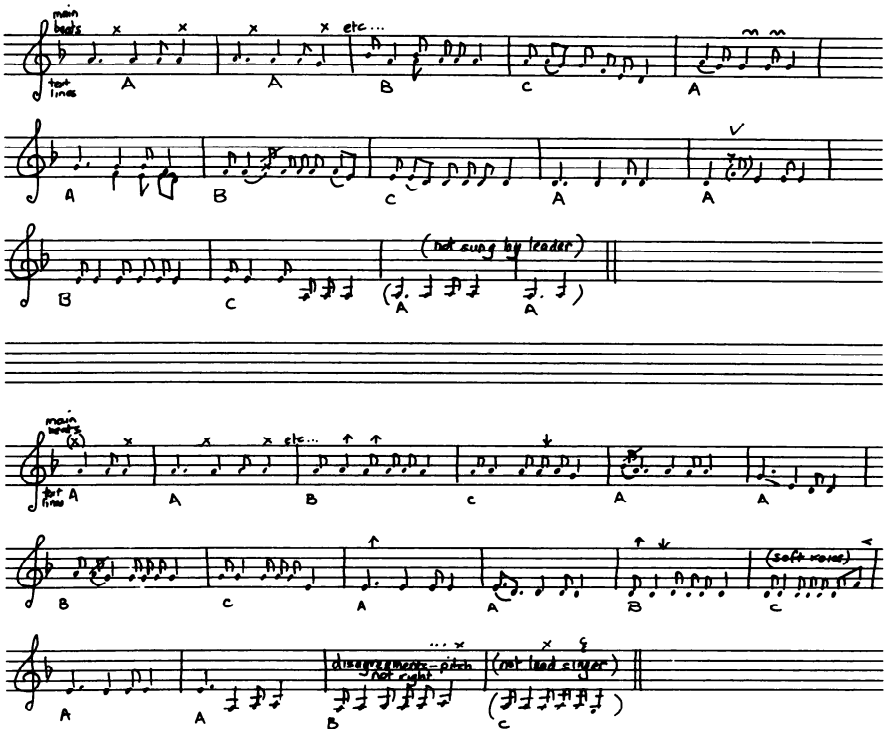


Fig. 5: Petits chants 16(1) et 16(2) de la série KE; texte III.2b.

utilisée ou sur les différences de fréquence. Dans la première mesure descendante de KE.16(1), la série est à nouveau ambiguë, car les différences de fréquence relevées de 108 Hz (c'est-à-dire deux fois la grandeur de l'intervalle récurrent de 54 Hz dans l'exemple de la Mélodie 1 transcrit une octave plus bas) est le plus souvent situé entre la note principale supérieure et la tonique, mais la note finale de cette séquence descendante (214 Hz) n'est pas la tonique; 207 Hz est la valeur plus large de la durée.

Position sur la série harmonique	18	17	16	15	14	13	12
Fréquences (Hz)	321	303	285	–	–	232	214
Mesures (Hz)	**322**	306	284	–	–	230	**214**
Différence de fréquence (Hz)		16	22		54		16
				108			

La confusion de hauteur est la plus notable dans la transcription au début de la seconde section, qui suit directement la première jointure principale. La deuxième note principale semble avoir été interprétée par quelques chanteurs

selon une série harmonique différente de celle de la première mesure descendante. De plus, quelques chanteurs se sont trompés sur la jointure véritable. Le groupe principal a chanté les vers AABC avec le premier passage descendant dans le vers C, et un passage ascendant pour commencer le nouveau vers A; tandis que d'autres ont interprété les vers initiaux AA comme la brève ouverture descendante déjà discutée plus haut pour le petit chant 18(2), puis chanté le texte intégral dans la forme (AA)BCAA, avec un passage descendant dans le vers A final. Cela provoque non seulement une confusion dans les tons utilisés (pour chanter en «harmonie») mais dans le positionnement de la jointure. A la fin du petit chant, après de nombreux petits intervalles fortement accentués par le meneur pour guider les chanteurs vers la hauteur correcte, le chant se termine convenablement.

La seconde mesure descendante exécutée par le groupe principal des chanteurs semble suivre fondamentalement la même série harmonique que la première, encore une fois avec plusieurs positions possibles mais inutilisées. Ici, l'intervalle est plus régulier et plus proche des intervalles de la Mélodie 1, et la rétrogradation pourrait être intentionnelle; l'intervalle majeur est identique à celui de la première descente, bien qu'il se déplace de 7 Hz.

Position sur la série harmonique		18	(17)	16	15	14	(13)	12
Fréquences (Hz)		315	(298)	280	263	245	(228)	210
Mesures (Hz)	322	**315**		279	260	242		**207**
Différence de fréquence (Hz)	7		36	19		18	35	
					108			

Ici, le passage à la note au-dessus de la tonique est faux par comparaison avec d'autres exécutions de la Mélodie 2, mais il n'en concorde pas moins avec la brève finale descendante de la Mélodie 1. La hauteur normale de cette note dans la Mélodie 2 diffère de celle de la Mélodie 1. Cette dernière, comme nous l'avons montré pour KE, fut interprétée, soit comme 12 Hz (ou 24 Hz à l'octave supérieure), soit comme l'intervalle de 10:9. La hauteur de cette note dans le petit chant KE.16(1) est de 230 Hz (c'est-à-dire 23 Hz ou 10:9 au-dessus de la tonique), mais elle se situe généralement vers 235 Hz. Dans la Mélodie 2, en raison de l'intervalle de 4:3 au-dessus de cette note et de 3:2 au-dessous d'elle, pour la finale correcte, les chanteurs auraient dû reprendre la note principale aiguë de 315 Hz, mais en employant 230 Hz comme tremplin pour ce saut, ils ne parviennent qu'à 307 Hz (ou 153,3 Hz à la place des 164 Hz exécutés).

Il y a beaucoup de confusion sur la façon d'atteindre cette hauteur finale, et c'est seulement dans des segments ultérieurs qu'une structure régulière est établie. Ici cependant, il semble que la confusion provienne du fait que les chanteurs ont appliqué erronément l'intervalle de 10:9 (24 Hz).

Dans KE.16(2), soit la seconde exécution d'un texte identique à celui de 16(1), il y a une confusion supplémentaire. Tout d'abord, les vers sont inversés, et quelques membres du groupe opèrent la jointure au même endroit que dans 16(1), c'est-à-dire après l'exécution des vers AA/BCAA. La hauteur initiale

est à nouveau instable, la première descente commençant à 338 Hz et procédant du dix-huitième au seizième harmonique avant de terminer ce segment. Une fois arrivé à la principale section descendante, la transition du dix-huitième au douzième harmonique est identique à 16(1), mais, cette fois-ci, sur un ordre différent des vers (BCAA). Cette finale de 16(2), dont le transcripteur affirme qu'elle est impossible à déterminer, est plus proche de la formule mélodique usuelle. Pour comprendre la nature ambiguë de la construction des intervalles de cette finale, il faut des explications théoriques supplémentaires.

Lorsqu'une octave est divisée en deux par l'intervalle de 3:2 au-dessus de la note la plus grave, cette division se fait en deux intervalles à la différence de fréquence égale. Ainsi l'intervalle de fréquence inscrit dans l'octave de 314 à 157 Hz est de 157 Hz; la hauteur de l'intervalle de 3:2 au-dessus de 157 est de 235,5 Hz, et celui de 4:3 au-dessus atteint 314 Hz. Chacun de ces intervalles est séparé par 78,5 Hz. Toutefois, si l'on considère l'octave inscrite dans cette gamme descendante dans les exemples de la Mélodie 2 comme étant divisée par la tonique – 207 –, alors la division de l'octave par 4:3 au-dessous de 207 Hz (à 155 Hz) et par 3:2 au-dessus de lui (311 Hz) donne des intervalles fréquentiels qui sont eux-mêmes dans un rapport de 3:2 de l'ensemble et de 3:2 l'un par rapport à l'autre. Il faut avoir la hauteur de la tonique et de l'octave supérieure et inférieure de la note finale dans la gamme précise et correcte pour arriver à l'idéal qui préserve l'ambiguïté entre la différence de fréquence des intervalles majeurs et l'interprétation correspondante de ces mêmes intervalles selon le rapport de fréquence. Le petit chant 16(2) s'en rapproche presque; en voici les mesures:

«Octave» d'encadrement (Hz)	154	314
Différence de fréquence (Hz)	160	

La moitié de cette différence de fréquence (c'est-à-dire 80) donne la fréquence de la note principale au-dessus de la tonique, d'où l'on saute aux octaves extérieures:

$$314\ \text{Hz} - 80\ \text{Hz} = 234\ \text{Hz}$$

et dans KE.16(2) la hauteur atteignait 235 Hz.

Un tiers de la différence de fréquence sur l'octave chantée est 53.3, valeur qui rappelle les 54 Hz apparaissant fréquemment dans les exemples de la Mélodie 1 et la différence de fréquence de 108 Hz rencontrée dans les exemples de la Mélodie 2. En divisant l'échelle en deux, puis en trois sections à partir du ton aigu, on obtient:

$$314 - 53.3 \times 2\ (106.6) = 207$$

ce qui est la hauteur de la tonique dans la plupart de ces chants de Mélodie 2; et

$$314 - 53.3 \times 3 = 154.1$$

qui est la hauteur la plus basse obtenue pour 16(2).

Si on la considère selon les positions sur la série harmonique, la série 4:3:2 à partir de la note la plus aiguë donne la hauteur centrale de la note de transi-

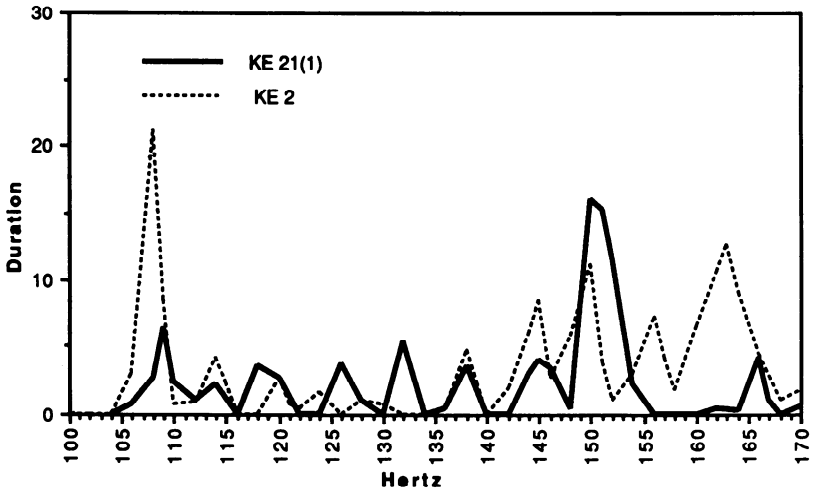


Fig. 6: Surimposition des petits chants 2 et 21 (1) de la série KE.

tion, alors que la rétrogradation de l'intervalle 2:3:4 à partir de la note la plus aiguë donne la hauteur de la tonique. Il y a divers traits, dont ce dernier, qui suggèrent que la Mélodie 2, alors qu'elle maintient constantes les positions sur la série harmonique, comporte une manipulation des rétrogradations. Un autre exemple est la séparation mélodique du refrain AA comme un bref passage descendant au-dessous de la note aiguë, alors que le passage ascendant à la note transitoire au-dessus de la tonique est de manière similaire exécuté sur un refrain. La fig. 6 surimpose KE.2 (Mélodie 1) et KE.21(1) (Mélodie 2); et le graphique montre également une rétrogradation supplémentaire: la durée de la tonique de KE.2 est identique à celle de la note principale aiguë de KE.21(1), ce qui suggère que toute la Mélodie 2 pourrait être structurée comme une inversion d'intervalles de la Mélodie 1, les deux notes supérieures de cette dernière et leur passage descendant à la tonique étant reflétées dans la tonique et la note transitoire de la Mélodie 2, les deux s'élevant à la note principale aiguë, et il agit pour cela probablement comme la tonique. L'ambiguïté de la division de l'octave extérieure dans les versions de la Mélodie 2 qui utilisent la forme à la fois inférieure et supérieure de la note finale peut donc être considérée comme l'ambiguïté entre la tonique considérée, soit comme la note la plus aiguë, soit comme la note plus basse qui est normalement la tonique.

Conclusion

Notre analyse suggère que les chanteurs d'Australie centrale ont une capacité extraordinaire d'exécuter une division exacte et précise d'intervalles larges; de maintenir la tonique dans une position où la différence de fréquence demeure

constante; de tenir compte des signaux du meneur pour arriver à des gammes descendantes correctes; de connaître le texte et sa jointure avec la mélodie; d'appliquer toutes ces informations aux petits chants plutôt compacts (qui durent rarement plus de trente secondes) tout comme aux longues séries de chants dont l'interprétation intégrale peut s'étaler sur plusieurs jours. Tout cela démontre que les interprètes aborigènes sont des musiciens particulièrement habiles, et nous considérons notre travail avec eux comme un véritable privilège. Dommage que les autorités en matière d'instruction publique, qui interviennent dans la région où ces gens continuent à vivre et à pratiquer leurs chants, ne partagent pas notre grand respect pour leur art vocal et leur capacité de maintenir la pratique de chants dont la forme actuelle a été façonnée à travers d'innombrables générations d'interprètes.

Bibliographie

BARWICK Linda
1989 «Creative (ir)regularities: the intermeshing of text and melody in performance of Central Australian song». *Australian Aboriginal Studies* 1: 12-28.
1990 «Central Australian women's ritual music: knowing through analysis versus knowing through performance». *Yearbook for Traditional Music* 22: 60-79.

COGAN Robert
1984 *New Images of Musical Sound.* Cambridge, Ma.: Harvard University Press.

CROSSLEY-HOLLAND Peter
1970 «rGya-gLing hymns of the Karma-Kagyu: the rhythmitonal architecture of some Tibetan instrumental airs». *Selected Reports in Ethnomusicology* 1(3): 80-114.

ELLIS Catherine J.
1964 *Aboriginal Music Making. A Study of Central Australian Music.* Adelaide: Libraries Board of South Australia.
1965 «Pre-instrumental scales». *Ethnomusicology* 9(2): 126-44.
1967 «The Pitjantjatjara kangaroo song from Karlga». Miscellanea Musicologica: *Adelaide Studies in Musicology* 2: 170-262.
1984 «Time consciousness of Aboriginal performers». *In: Problems and Solutions. Occasional Essays in Musicology Presented to Alice M. Moyle.* Éd. J.C. Kassler & J. Stubington. Sydney: Hale & Iremonger, p. 149-85.
1985 *Aboriginal Music: Education for Living. Cross-Cultural Experiences from South Australia.* St. Lucia: University of Queensland Press (reissued in paperback 1989).
s.d. «Transposition of South Australian Aboriginal songs: frequency ratio or frequency difference?» *In: Festschrift for Prof. Kuckertz.* Éd. R. Schumacher. Berlin: [sous presse].

ELLIS C.J., A.M. ELLIS, M. TUR & A. McCARDELL
1978 «Classification of sounds in Pitjantjatjara-speaking areas. *In: Australian Aboriginal Concepts.* Éd. L. Hiatt. Canberra: Australian Institute of Aboriginal Studies, p. 68-79.

HELMHOLTZ Hermann von
1863 *On the Sensation of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music.* English Translation by A.J. Ellis 1885. With a new introduction by Margeneau. New York: Dover Publications, 1954.

JONES Trevor A.
1980 «Australian Aboriginal music». *In: New Groves Dictionary of Music and Musicians*, vol. 1. Ed. S. Sadie. London: McMillan, p. 711-13.

McCARDELL A.
1976 *Rhythm and Melody in Australian Aboriginal Songs of the Western Desert*, vol. 1. Unpublished PhD Thesis, University of Western Australia.

MOYLE Richard
1979 *Songs of the Pintupi. Musical Life in a Central Australian Society.* Canberra: Australian Institute of Aboriginal Studies.
1984 «Jumping to conclusions». *In: Problems and Solutions. Occasional Essays in Musicology Presented to Alice M. Moyle.* Éd. J.C. Kassler & J. Stubington. Sydney: Hale & Iremonger, p. 51-58.

PARNCUTT R.
1989 *Harmony. A Psycho-acoustical Approach.* Berlin: Springer-Verlag.

SCHAEFER J.
1987 *New Sounds.* New York: Harper & Row.

SMITH H., K.N. STEVENS & R.S. TOMKINSON
1967 «On an unusual mode of chanting by certain Tibetan lamas». *Journal of the Acoustical Society of America* 61: 1262.

STREHLOW T.G.H.
1971 *Songs of Central Australia.* Sydney: Angus & Robertson.

TUNSTILL Guy
1985 *Music and language, and other aspects of Pitjantjatjara song.* Unpublished paper, University of New England, Armindale.

WALCOTT Ronald
1974 «The Chöömij of Mongolia: a spectral analysis of overtone singing». *Selected Reports in Ethnomusicology* 2(1): 55-60.

WILD Stephen A.
1984 «Warlbiri music and culture: meaning in a Central Australian song series». *In: Problems and Solutions. Occasional Essays in Musicology Presented to Alice M. Moyle.* Éd. J.C. Kassler & J. Stubington. Sydney: Hale & Iremonger, p. 186-203.

DU FOLKLORE MUSICAL À L'ETHNOMUSICOLOGIE

Entretien avec Diego Carpitella*

Le 7 août 1990, Diego Carpitella est décédé des suites d'un grave infarctus, laissant un grand vide dans la culture musicale italienne. Il naquit le 12 juin 1924, à Reggio Calabria, dans l'extrême sud de la péninsule italienne, une terre qui fut longtemps le lieu privilégié de nombre de ses recherches. Ses élèves, ses amis et ses collègues l'ont salué pour la dernière fois à l'occasion des funérailles qui ont eu lieu le 9 août 1990 près de la Faculté des lettres et de philosophie de l'Université *La Sapienza* de Rome, où il avait travaillé pendant quinze ans. Son œuvre de savant a été évoquée récemment en Italie à l'occasion de deux réunions internationales, à la conception et à la promotion desquelles il avait activement participé, toutes deux sur des thèmes qui avaient fortement caractérisé son activité (*La musique et le cinéma*, Sienne, août 1990; *Tendances de la recherche musicologique*, Latina, septembre 1990). En septembre 1991, à l'initiative de l'Université du Basilicate (région où Carpitella avait fait ses débuts comme chercheur) sont organisées à Potenza des journées d'étude placées sous le titre *Sources écrites et orales de la musique du Mezzogiorno – Hommage à Diego Carpitella*, avec la participation de nombreux chercheurs d'orientations diverses (ethnomusicologie, histoire de la musique, ethnologie), occupés à restituer les expression musicales du sud italien.

Dans les premiers jours de juillet 1990, quelques semaines avant sa disparition, nous avons recueilli cet entretien pour les *Cahiers de musiques traditionnelles*, où Diego Carpitella décrivit ses propres expériences de recherche et exprimait quelques opinions sur les plus récentes questions de la recherche ethnomusicologique, ainsi que certaines idées sur les vicissitudes et les perspectives de l'ethnomusicologie italienne. Étant donné les circonstances dans lesquelles elles furent recueillies, ces idées représentent, probablement, la dernière manifestation de la pensée de Carpitella. C'est pourquoi elles constituent aujourd'hui un témoignage particulièrement précieux et émouvant.

Après avoir recueilli de nombreux documents sonores pour le Centre national d'études de musique populaire (CNSMP) de l'Académie nationale de Sainte Cécile à Rome au début des années cinquante, Diego Carpitella participa comme ethnomusicologue aux recherches ethnographiques d'Ernesto De

---

* Traduit de l'italien par Georges Goormaghtigh.

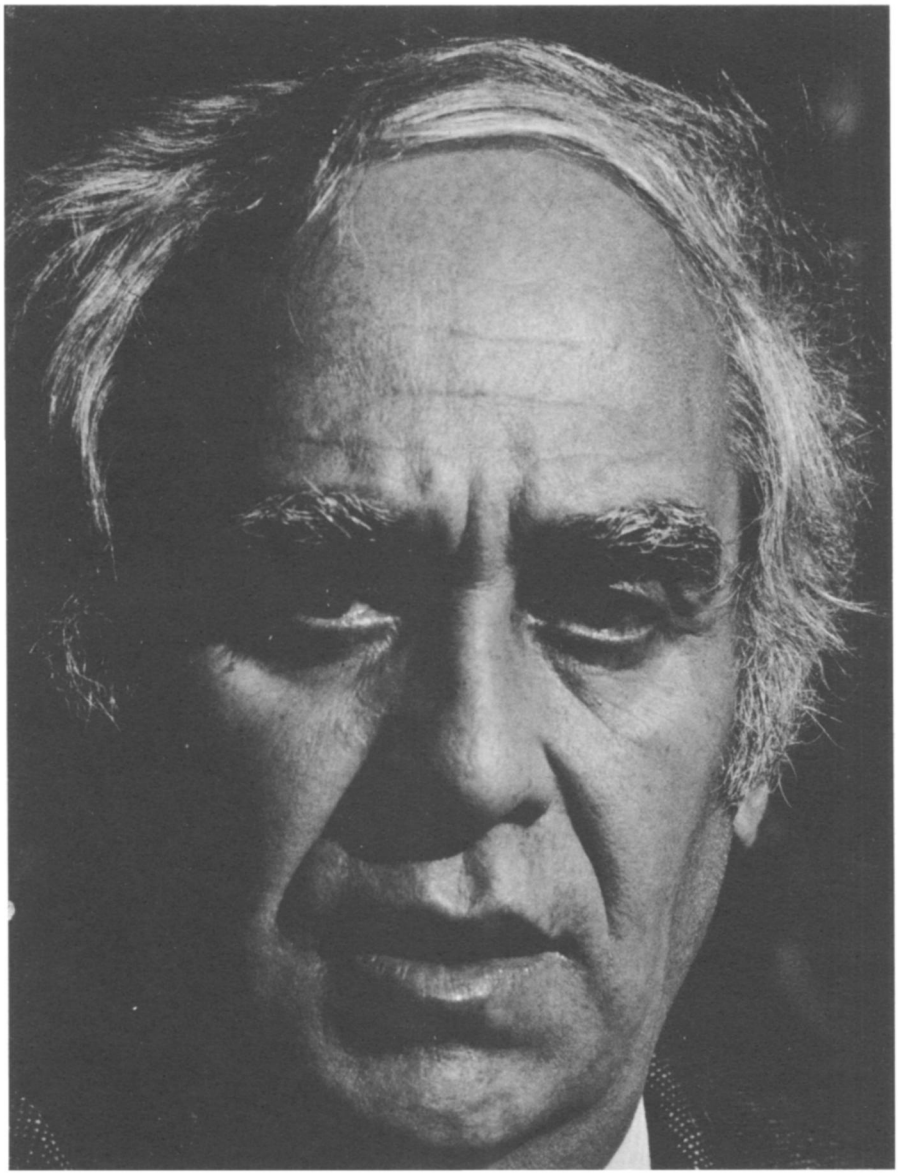
Martino sur la lamentation funèbre et sur la thérapie du tarentisme en Italie méridionale dans les années cinquante et soixante. Pendant la même période, il réalisa avec Alan Lomax le premier recueil systématique d'enregistrements qui constitue le corpus de documents sonores le plus remarquable sur la musique traditionnelle italienne. Par la suite, il entreprit une intense activité d'enseignement qui devait culminer, en 1976, par l'institution, à l'Université *La Sapienza* de Rome, de la première chaire d'ethnomusicologie dans les universités italiennes, dont Carpitella est resté titulaire jusqu'à ses derniers jours. En même temps, il a développé un très vif intérêt pour l'anthropologie et l'ethnomusicologie visuelles: il fut président de l'Association italienne de cinématographie scientifique (AICS). De 1970 à 1983, il dirigea l'Institut d'histoire des traditions populaires de l'Université *La Sapienza*. De 1977 à 1989, il dirigea les Séminaires internationaux d'ethnomusicologie de l'*Accademia Musicale Chigiana* à Sienne, auxquels ont participé, depuis plus de dix ans, les plus grands savants européens, américains et asiatiques: sur la base de cette expérience, l'*Accademia Musicale Chigiana* a organisé et accueilli à Sienne la recontre du Séminaire européen d'ethnomusicologie en août 1989. Diego Carpitella a en outre encouragé la constitution de la Société italienne d'ethnomusicologie (SIE) qu'il présida jusqu'en 1987; il a également fondé et dirigé la revue *Culture musicali – Quaderni di etnomusicologia*. Enfin, quelques mois avant sa disparition, il fut nommé Conservateur des Archives d'ethnomusicologie de L'Académie nationale de Sainte Cécile à Rome.

M.A.

Maurizio Agamennone: Vous êtes considéré comme un protagoniste de l'ethnomusicologie italienne. Comment a commencé votre activité de savant et de chercheur?

Diego Carpitella: J'ai commencé à travailler en 1950-52 au Centre national d'études de musique populaire de l'Académie nationale de Sainte Cécile, en enregistrant des milliers de documents sonores avec les moyens techniques de la Radio-télévision italienne (RAI). Par la suite, j'ai rencontré Ernesto De Martino et, m'occupant des expressions musicales, j'ai participé avec son équipe aux recherches sur la lamentation funèbre dans la culture traditionnelle de l'Italie méridionale, qui s'inscrivait dans le cadre d'une étude plus étendue sur la lamentation rituelle dans le monde antique[1]. Puis ce fut le tour d'Alan Lomax en 1954-55: nous avons réalisé la première exploration sonore systématique sur le territoire italien, en parcourant ensemble l'Italie en long et en large pendant près

[1] Ernesto De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*. Boringhieri, 1975 [1re éd. en 1958]. Pour les publications de Carpitella, voir *infra*.



Diego Carpitella (1924-1990).

d'une année; le résultat de ce voyage consista en deux disques microsillons qui furent publiés aux États-Unis en 1957 et ne parurent en édition italienne que seize ans plus tard. En 1959, toujours dans l'équipe interdisciplinaire d'Ernesto De Martino, j'ai participé aux recherches sur l'exorcisme choréo-musical du tarentisme des Pouilles, avec de nombreux enregistrements sonores: c'est aussi à cette occasion que j'ai réalisé mon premier document filmé en 16 mm.

M.A.: Comment s'est poursuivie votre activité, surtout en ce qui concerne les recherches sur le terrain et la définition des études ethnomusicologiques italiennes?

D.C.: Au cours des années soixante et soixante-dix, j'ai effectué des recherches auprès des communautés italiennes en Amérique latine (Brésil, Argentine, Uruguay), et je me suis occupé de la réalisation d'un ensemble de documents sonores sur la musique paysanne de l'Arentin en Toscane. En 1970-71, avec Tokhariev, j'ai participé à quelques recherches en URSS, comme conseiller ethnographique. En 1973-74, j'ai commencé à travailler de façon plus intense dans l'anthropologie et l'ethnomusicologie visuelles, en réalisant de nombreux films dans diverses régions d'Italie.

En ce qui concerne l'enseignement, j'ai donné des cours d'histoire de la musique et d'ethnomusicologie aux Universités de Chieti et de Trente; et pendant plusieurs années, un cours sur l'histoire et la technique du chant populaire au Conservatoire de musique Sainte Cécile à Rome, cela jusqu'en 1976, époque à laquelle j'ai pris la chaire d'ethnomusicologie à l'Université *La Sapienza* de Rome. Auparavant, en 1973, j'avais organisé la première réunion consacrée aux études ethnomusicologies en Italie, qui a abouti, en 1976, à la création de la Société italienne d'ethnomusicologie et, par là même, à la publication de la revue *Culture musicali*. J'ai aussi dirigé des collections de livres[2], de disques[3] et de vidéo[4].

Enfin, je voudrais rappeler les Séminaires internationaux d'ethnomusicologie de l'*Accademia Musicale Chigiana* de Sienne: chaque année, depuis 1977, de nombreux savants y ont participé, dont Simha Arom, John Blacking, Jean During, Anca Giurchescu, Mantle Hood, Janos Karpati, Roberto Leydi, Bernard Lortat-Jacob, Jean Jacques Nattiez, Gilbert Rouget, Ivan Vandor et Hugo Zemp.

---

[2] Dans la *Collana di etnomusicologia* (Rome, Bulzoni), dirigée par Carpitella, cinq volumes ont déjà été publiés.

[3] Carpitella se réfère à la collection de disques microsillons 30 cm, 33 t. *I Suoni – Musica di tradizione orale*, publiée par Fonit-Cetra et consacrée en majeure partie à la musique traditionnelle italienne.

[4] A partir de 1988, sur l'initiative de la chaire d'ethnomusicologie de l'Université *La Sapienza* de Rome, en collaboration avec la Discothèque de l'État et l'Association italienne de cinématographie scientifique, dans la série appelée *MIV Musica Identità Video*, furent produites huit monographies consacrées pour la plupart à des instruments de musique et à des rituels de l'Italie méridionale.

M.A.: A propos de recherche sur le terrain et de documentation, dans quelle mesure ce que l'on appelle l'ethnologie d'urgence a intéressé les enquêtes réalisées en Italie?

D.C.: La question de l'ethnologie d'urgence concerne les rapports entre sociétés complexes et sociétés traditionnelles. Une partie de notre planète (peut-être même la plus grande) s'est transformée si rapidement qu'elle court le risque de perdre son identité, du moins en ce qui concerne le passé, la tradition. Sur le territoire italien, en une trentaine d'années, de nombreuses *formes* de l'expressivité de tradition orale se sont éclipsées ou ont disparu. Les enregistrements systématiques réalisés depuis 1948 ont tenté de recueillir les expressions du monde aux racines dites agro-pastorales. Avec le temps, ces documents deviennent toujours plus rares et impossibles à répéter. Parmi les musiques avec tambourin (*tamburello*) et cornemuse (*zampogna*) existant en Calabre et en Lucanie, certaines ont désormais «perdu» leurs caractéristiques particulières dans le domaine du rythme et de l'intonation, ainsi que dans la façon d'accompagner la voix, elle aussi toujours plus difficile à recueillir dans le «style ancien».

M.A.: Un des centres d'intérêt les plus remarquables de vos recherches est l'étude des états de possession. Quelle a été votre expérience?

D.C.: Si je n'avais pas eu l'expérience du terrain dans l'étude du tarentisme des Pouilles, je n'aurais pas pu m'occuper ensuite du *stambali* tunisien ni du chamanisme en Amazonie; c'est-à-dire que la méthodologie interdisciplinaire adoptée au cours de ces recherches de 1959 à 1960 dépassait l'aspect purement local de l'événement; surtout en ce qui concerne les liens entre induction musicale et ce qu'on appelle les états altérés de conscience: les connexions entre sons et cinétique rituelle qui sont au centre des états de possession, au-delà de l'idéologie du rite. Dans le *stambali* tunisien, d'origine soudanaise, l'état altéré de la conscience, tel que je l'ai vu, est moins dramatique, plus «quotidien», plus un divertissement, propre à susciter une inévitable comparaison entre «folie» et poésie. L'expérience du tarentise m'a beaucoup servi pour repérer avec une plus grande sûreté les états «canoniques» et les états «paroxystiques» des chamanes. Les cris, les sifflements, les cantilènes des Yanoama au cours des rites nocturnes m'ont souvent fait penser à la chapelle de San Paolo à Galatina où l'on résolvait la crise du tarentisme.

M.A.: Vous êtes président de l'Association italienne de cinématographie scientifique. Quelle signification attribuez-vous à l'anthropologie visuelle?

D.C.: La même importance que j'attribue à l'enregistrement sonore pour la musique. On sait bien que les sons, comme les images en mouvement, ne sont pas exprimables avec les mots. Si le dessin statique parvient à suggérer la *figura fluens*, il ne la rend pas pour autant dans sa substance documentaire. De

même, si la représentation des sons sur la portée n'est pas entièrement exhaustive pour la musique savante européenne, imaginez ce qu'elle peut être pour les cultures non européennes! Au début de mes recherches, j'ai surtout été attiré par la «pure» cinétique gestuelle, mais par la suite, mon intérêt s'est porté avant tout sur la *somatisation du son* (ou, si vous voulez, aussi le contraire, la *sonorisation du corps*). Dans le contexte rituel, cette synesthésie est déterminante, comme l'a magistralement démontré Marcel Mauss et comme l'a confirmé Gilbert Rouget dans son livre *La musique et la transe*[5].

M.A.: Quelles sont, plus particulièrement, vos expériences de terrain en matière d'anthropologie visuelle?

D.C.: Ma première expérience fut de filmer des «soins à domicile» pour une femme atteinte de tarentisme dans un petit hameau ensoleillé de la province de Lecce. C'était la première fois que j'utilisais une caméra 16 mm, n'étant pas opérateur professionnel, ni même amateur. Mais j'avais néanmoins amené avec moi la caméra, parce qu'elle me semblait être le seul instrument valable pour enregistrer l'événement. Quant à la synchronisation entre images et son, je l'ai effectuée par la suite. Puis j'ai filmé la gestuelle de Naples, idée qui m'est venue à la lecture d'un texte publié à Naples en 1832 par le chanoine De Jorio[6]. Ensuite, pour comparer, je me suis occupé de la cinétique chez les bergers de Barbagia (région intérieure de la Sardaigne), que je rapprochai – peut-être un peu arbitrairement – des statues nouragiques (VIII^{e}-VII^{e} siècle av. J.-C.) et du micro-système musical sarde que j'avais étudié auparavant. J'ai aussi réalisé des documents filmés – toujours en 16 mm – sur certains musiciens de Calabre, de Sardaigne et de la plaine du Pô. Plus tard, dans le cadre de recherches sur l'organologie en Calabre, promues par le Département d'études linguistico-anthropologiques de l'Université, nous avons réalisé un moyen métrage vidéo au sujet d'un court traité sur les instruments populaires, découvert près de Capo Vaticano, dans la province de Catanzaro. Sous le titre *I quaderni di Reginaldo*, cette bande vidéo présente une centaine de dessins d'instruments de musique de tradition populaire, aujourd'hui pratiquement disparus; il s'agit d'un vrai traité d'ethno-organologie.

M.A.: Quels moyens technologiques préférez-vous employer aujourd'hui dans vos travaux d'anthropologie visuelle?

D.C.: Ce n'est pas seulement un problème d'ordre technologique. Il s'agit de définir comment et pourquoi utiliser l'objectif et le microphone. Jean

---

[5] Gilbert Rouget, *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession.* Paris: Gallimard, 1980 [rééd. en 1990].

[6] Andrea De Jorio, *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano.* Naples: Associazione napoletana per i monumenti e il paesaggio, 1964.

Rouch affirme qu'on dispose aujourd'hui d'une telle quantité de moyens techniques sophistiqués que l'anthropologue risque tout simplement de ne pas savoir comment s'en servir – non pas parce qu'on serait incapable de les manier et de les faire fonctionner, mais faute de l'aplomb et de l'ouverture d'esprit nécessaires pour y parvenir. La haute définition est encore dans la pellicule, mais l'électronique entraîne tant d'avantages (notamment économiques) qu'on ne saurait la négliger. Quant à l'enregistrement digital du son, il est en train de s'imposer autant sur le terrain qu'en studio.

M.A.: Pour revenir sur un problème d'ordre théorique: d'après votre expérience, l'ethnomusicologie se fonde-t-elle sur un critère géographique ou fait-elle plutôt appel à une spécificité méthodologique?

D.C.: C'est là un thème central dans le dialogue entre musicologues et ethnomusicologues. Quant à moi, je préfère la définition historique de musicologie comparée, car au lieu d'entraîner un compartimentage, elle examine des formes culturelles susceptibles d'être comparées. Une musicologie qui ne tient pas compte du contexte dans lequel se déroule l'événement musical, de la «langue» qui pèse sur les épaules du musicien ou encore des niveaux sociaux et culturels auxquels se produit ou se consomme la musique, est une musicologie «boiteuse», D'autre part, une ethnomusicologie qui mène de façon insensée à une idéologie vague, sans se préoccuper de la «structure» des sons, me semble tout aussi défaillante. Quoiqu'il en soit, il est clair que si l'on examine des zones culturelles différentes, on doit sélectionner et affiner les critères et les paramètres d'analyse, tout en évitant que la spécialisation se transforme automatiquement en un ghetto.

M.A.: Une des motivations les plus fortes pour de nombreux spécialistes actuels est justement le repérage des homologies dans l'expérience musicale, au-delà des particularités que l'on peut déceler dans les différentes cultures...

D.C.: ...c'est une question qui intéresse toute l'anthropologie. On s'est détourné de la différence et de sa mise en valeur pour se concentrer, aujourd'hui, sur les analogies, les traits communs d'identité. Encore les universaux! A ce propos, c'est l'ethnoscience qui a réussi une des percées les plus significatives de ces dernières années: en prenant connaissance de la diversité des modes de pensée, on tient en échec l'ethnocentrisme, sans oublier que la diversité relève souvent du point de vue étique, ce qui la rend, en fait, idéologiquement discutable. Le repérage d'analogies universelles dérive souvent de la confrontation de connaissances obtenues actuellement à l'aide de technologies plus sophistiquées qui, lorsqu'elles sont maniées par «les autres», désamorcent l'altérité.

En ce sens, une musicologie différente, transculturelle et embrassant tous les domaines, pourrait abattre la cloison qui sépare encore musicologie et ethnomusicologie.

M.A.: Pour terminer, l'ethnomusicologie italienne se définit-elle comme une tradition d'expériences «démo-musicologiques», tournée en grande partie vers les musiques populaires de l'Italie, ou bien, selon votre expérience, l'horizon des études est-il plus vaste?

D.C.: C'est une insinuation qu'on entend parfois à propos de l'ethnomusicologie italienne, mais elle est infondée. L'histoire et la culture italiennes sont très particulières. L'Italie est un territoire historique qui présente de hauts sommets de culture savante mais aussi de profondes racines folkloriques qui ont eu une grande influence culturelle. Les cris et les chants des marchands ambulants, l'appel des animaux, la lamentation funèbre, les formes de polyphonie, les modalités d'échelles, les styles de chant, les musiques instrumentales et les techniques de construction de certains instruments de musique, les formes de danse, les modes de transmission du savoir musical: autant d'objets appartenant pleinement au domaine de l'ethnomusicologie. Si cela n'est pas très connu, c'est parce que l'édition ethnomusicologique italienne est encore maigre.

Si, au contraire, il faut comprendre par ethnomusicologie une discipline qui étudie «uniquement» les musiques extra-européennes de tradition orale... alors je ne suis pas d'accord avec cette façon restrictive de comprendre l'ethnomusicologie.

Toutefois, pour ne pas en rester là, je tiens à signaler un numéro double de *Culture musicali*[7] entièrement consacré aux résultats de recherches récentes menées par des ethnomusicologues italiens au Cambodge, à Madagascar, au Népal, au Zaïre et au Maroc.

Propos recueillis par
Maurizio Agamennone

[7] *Culture musicali*: «Etnomusicologia italiana fuori di casa», V/VI(10-11), 1986-87. Florence: La Casa Usher.

Principales publications de Diego Carpitella

Bibliographie

1952 «Gli studi sul folklore musicale in Italia». *Società* VIII(3): 1-11.

1956a «Problemi attuali della musica popolare in Italia». *Ricordiana* II(9): 417-21.

1956b *Ritmi e melodie di danze popolari in Italia.* Roma: Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

1958 «Etnomusicologia e culture musicale». *La Rassegna musicale* XXVIII(3): 204-8.

1961a «L'esorcismo coreutico-musicale del tarantismo». *In:* E. De Martino. *La terra del rimorso.* Milano: Il Saggiatore, p. 335-71.

1961b «Folk music (Italian)». *In: Grove's Dictionary of Music and Musicians.* Suppl. volume. London: McMillan, p. 135-54.

1961c «Il mito del primitivo nella musica contemporanea». *Terzo Programma*: 217-56.

1966a «Studio etnomusicologico della documentazione sonora Yanoama». *In:* E. Biocca, *Viaggi tra gli Indi*, vol. III. Roma: Centro Nazionale delle Ricerche, p. 267-91.

1966b «America. Stati Uniti. Musica popolare». *In: La Musica.* I vol., II partie. Torino: Unione Tipografica Editrice Torinese, p. 46-56.

1966c «Europa (Etnomusicologia)». *In: La Musica.* II vol., I partie. Torino: Unione Tipografica Editrice Torinese, p. 371-86.

1967 «La musica nei rituali dell'argia». *In:* C. Gallini, *I rituali dell'argia.* Padova: Cedam, p. 293-307.

1971 *Motivi critici negli studi di folklore musicale in Italia dal 1945 ad oggi.* Roma: Bulzoni.

1973 *Musica e tradizione orale.* Palermo: Flaccovio.

1975a *L'etnomusicologia in Italia* (ed.). Palermo: Flaccovio.

1975b «Der Diaulos des Celestino». *Die Musikforschung* XXVIII (4): 422-428

1976 *Folklore e analisi differenziale di cultura.* Roma: Bulzoni.

1977a *Musica contadina dell'Arentino.* Roma: Bulzoni.

1977b «Informazione e ricerca nel film etnografico italiano (1950-1976)». Roma: Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica, p. 15-16.

1978 «Confronti binari e captatio demologica». *In: Letteratura popolare brasiliana e tradizione europea.* Roma: Bulzoni, p. 231-36.

1979 «Jazz». *In: Enciclopedia del Novecento*, vol. III. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, p. 913-24.

1983 «Etnomusicologia». *In: Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti.* Il lessico, vol. II. Torino: Unione Tipografica Editrice Torinese, p. 184-88.

1985 «Dal mito del primitivo all'informazione interculturale nella musica moderna». *Studi musicali* XIV(1): 193-208.

1986 «Suono e immagine». *In: Intervista strumento di comunicazione.* Roma: Discoteca di Stato, p. 112-16.

1989a «La cinesica di San Vivaldo». *In: Gerusalemme di San Vivaldo e i Sacri Monti in Europa.* Montaione: Pacini, p. 289-97.

1989b «La trasmissionne del sapere: la respirazione circolare nelle "launeddas" sarde». *In:* G.R. Cardona, *La trasmissione del sapere: aspetti linguistici e antropologici.* Roma: Bagatto-libri, p. 99-110.

1989c *Ethnomusicologica. Seminari internazionali di Etnomusicologia*, 1977-1989 (ed.). Siena: Accademia Musicale Chigiana.

Discographie

Northern and Central Italy and the Albanians of Calabria, par Alan Lomax et Diego Carpitella. Disque 30 cm 33 t. The Columbia World Library of Folk and Primitive Music, vol. XV. Columbia KL 5173, 1957.

Southern Italy and the Islands, par Alan Lomax et Diego Carpitella. Disque 30 cm 33 t. The Columbia World Library of Folk and Primitive Music, vol. XVI. Columbia KL 5174, 1957.

Music and Song of Italy. Recorded in the field by Alan Lomax and Diego Carpitella, edited by Alan Lomax. Disque 30 cm 33 t. Tradition Records TLP 1030, 1958.

Italian Folk Music, vol. 1 : Piedmont, Emilia, Lombardy. Recorded in the field by Alan Lomax with Diego Carpitella. Disque 30 cm 33 t. Ethnic Folkways Records FE 4271, 1972.

Italian Folk Music, vol. 5 : Naples, Campania, par Alan Lomax, Diego Carpitella and Carla Bianco. Disque 30 cm 33 t. Ethnic Folkways Records FE 4265, 1972.

Musica sarda, par Diego Carpitella, Pietro Sassu, Leonardo Sole. 3 disques 30 cm 33 t. Albatros VPA 8150-8152, 1973.

Folklore musicale italiano, par Alan Lomax et Diego Carpitella. 2 disques 30 cm 33 t. Pull QLP 107-108, 1973.

Documenti dell'Archivio Etnico Linguistico Musicale della Discoteca di Stato, par Antonino Pagliaro e Diego Carpitella. 2 disques 30 cm 33 t. Roma : Discoteca di Stato, DdS 2G3KP 1931-2, 2G3KY 1933-4, 1974.

Musica contadina dell'Aretino. 3 disques 30 cm 33 t. Albatros VPA 8286-8288, 1976.

Yanoama: tecniche vocali dello sciamanismo, par Ettore Biocca et Diego Carpitella. Disque 30 cm 33 t. Cetra SU 5003, 1979.

Filmographie

Meloterapia del tarantismo (Les Pouilles). 14 minutes. 16 mm, b/n, son. Produit par Diego Carpitella, 1960.

Cinesica culturale 1. Napoli. 39 minutes. 16 mm, couleurs, son. Roma : Istituto Luce, 1973.

Cinesica culturale 2. Barbagia (Sardaigne). 41 minutes. 16 mm, couleurs, son. Roma : Istituto Luce, 1974.

Il doppio flauto di Celestino (Montemarano. Campanie). 8 minutes. 3/4 U Matic, b/n, son. Documentazione Folklòrica Audiovisiva, Gruppo di ricerca dell'Istituto di Storia delle tradizioni popolari. Roma : Università degli studi « La Sapienza », 1975.

Cinesica culturale 4. Materiali sul Palio (Sienne, Toscane), I et II partie. 25, 30 minutes. 16 mm, couleurs, son. Produit par le Centro per le tradizioni popolari. « Fondazione Lavoratori Officine Galilei ». Firenze : Regione Toscana, 1979.

Sardegna: is launeddas. 34 minutes. 16 mm, couleurs, son. Produit par RAI III ª Rete TV. Roma : RAI Radiotelevisione italiana, 1982.

Calabria: zampogna e chitarra battente. 31 minutes. 16 mm, couleurs, son. Produit par RAI III ª Rete TV. Roma : Radiotelevisione italiana, 1982.

Emilia: Brass Band della Padana (Parme, Emilie). 31 minutes. 16 mm, couleurs, son. Produit par RAI III ª Rete TV. Roma : Radiotelevisione italiana, 1982.

I Quaderni di Reginaldo (Spilinga, Calabre). 29.30 minutes, VHS 1/2, couleurs, son. Produit par le Dipartimento di studi glotto-antropologici / Etnomusicologia. Roma : Università degli studi « La Sapienza », 1988.

adem.ch
ateliers d'ethnomusicologie

Voir la voix: L'Orient et l'Occident de sæur Marie Keyrouz
Author(s): Laurent Aubert
Source: *Cahiers de musiques traditionnelles*, Vol. 4, voix (1991), pp. 239-245
Published by: Ateliers d'ethnomusicologie
Stable URL: http://www.jstor.org/stable/40240104
Accessed: 07/05/2010 16:36

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of JSTOR's Terms and Conditions of Use, available at http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp. JSTOR's Terms and Conditions of Use provides, in part, that unless you have obtained prior permission, you may not download an entire issue of a journal or multiple copies of articles, and you may use content in the JSTOR archive only for your personal, non-commercial use.

Please contact the publisher regarding any further use of this work. Publisher contact information may be obtained at http://www.jstor.org/action/showPublisher?publisherCode=atelethno.

Each copy of any part of a JSTOR transmission must contain the same copyright notice that appears on the screen or printed page of such transmission.

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Ateliers d'ethnomusicologie is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Cahiers de musiques traditionnelles.*

http://www.jstor.org

VOIR LA VOIX

L'Orient et l'Occident de sœur Marie Keyrouz

Sœur Marie Keyrouz est une jeune religieuse libanaise de la Congrégation des sœurs basiliennes chouérites. Cette communauté monastique a été fondée en Cappadoce par saint Basile le Grand (329-379), un des Pères et Docteurs de l'Église, qui devint évêque de Césarée en 370. Elle est rattachée à l'Église melkite libanaise qui, liée à Rome, pratique le rite catholique grec[1].

Dotée d'une triple formation musicale – en chants liturgiques maronite et orthodoxe grec, et en oratorio classique occidental – sœur Marie Keyrouz vit à Paris depuis 1987. Elle contribue à maintenir l'unité de la diaspora chrétienne libanaise en France, notamment en chantant régulièrement en l'église Notre Dame du Liban et en l'église Saint Julien-le-Pauvre, à Paris. Mais elle prête aussi occasionnellement sa voix à des circonstances para-liturgiques, soit au sein de l'ensemble Organum, dirigé par Marcel Pérès, soit avec son propre groupe, qui a été révélé au public le 3 juillet 1988 à l'abbaye de Royaumont.

Cet entretien a été réalisé à Genève le 21 avril 1989, à l'occasion d'un concert de sœur Marie en l'église de la Madeleine.

L. A.

---

[1] L'appellation de «melkite» a été donnée à un grand nombre de monophysites (partisans de la doctrine de la nature unique du Christ, déclarés hérétiques par le concile de Chalcédoine en 451) qui, avec l'appui du pouvoir impérial, se sont constitués en Église indépendante vers 536. Ce terme a par la suite servi à désigner les Chalcédoniens orientaux, dont les Maronites font partie. Après le grand schisme entre les Églises d'Orient et d'Occident, l'Église melkite s'est divisée, la branche maronite s'étant rattachée à Rome, la branche melkite étant restée fidèle à l'Orthodoxie. En 1724, une autre scission frappa l'Église melkite, dont une fraction voulut s'unir à Rome, prenant le nom de Melkites catholiques.

Catholiques ou orthodoxes, les Melkites pratiquent pourtant tous le même rite et les mêmes offices, en langues grecque liturgique et arabe littéraire. Quant à l'Église maronite, elle a conservé pour son rite les langues syriaque et arabe. Pour des indications plus précises, voir notamment le livre récent de Claude Sélis: *Les Syriens orthodoxes et catholiques*, coll. «Fils d'Abraham», Éd. Brépols, Turnhout, Belgique, 1988, 290 p.

Laurent Aubert: En vous écoutant chanter, Sœur Marie Keyrouz, on est frappé par la facilité avec laquelle vous passez d'un répertoire à un autre, d'une technique vocale à une autre. Quelle a donc été votre formation musicale?

Sœur Marie Keyrouz: J'ai vraiment eu la grande chance de pratiquer plusieurs techniques dès mon plus jeune âge; d'abord, étant née dans une famille chrétienne pratiquant le rite maronite, j'ai été imprégnée de l'ambiance musicale de cette Église dès le berceau. Puis, très tôt, je suis entrée dans une congrégation grecque catholique, celle des Sœurs basiliennes chouérites, où j'ai été initiée au rite byzantin et à l'étude théorique de la psaltique[2], d'abord avec des religieuses, puis avec des professeurs orthodoxes; j'ai également suivi des sessions de technique byzantine en Grèce et particulièrement à Athènes.

Mais parallèlement, je pratiquais les techniques vocales orientale et occidentale à l'Université Saint-Esprit de Kaslik, au Liban, jusqu'à l'obtention du diplôme d'études supérieures dans les deux genres, afin d'avoir une formation plus complète.

L.A.: Avec le recul, comment expliquez-vous aujourd'hui cette vocation précoce?

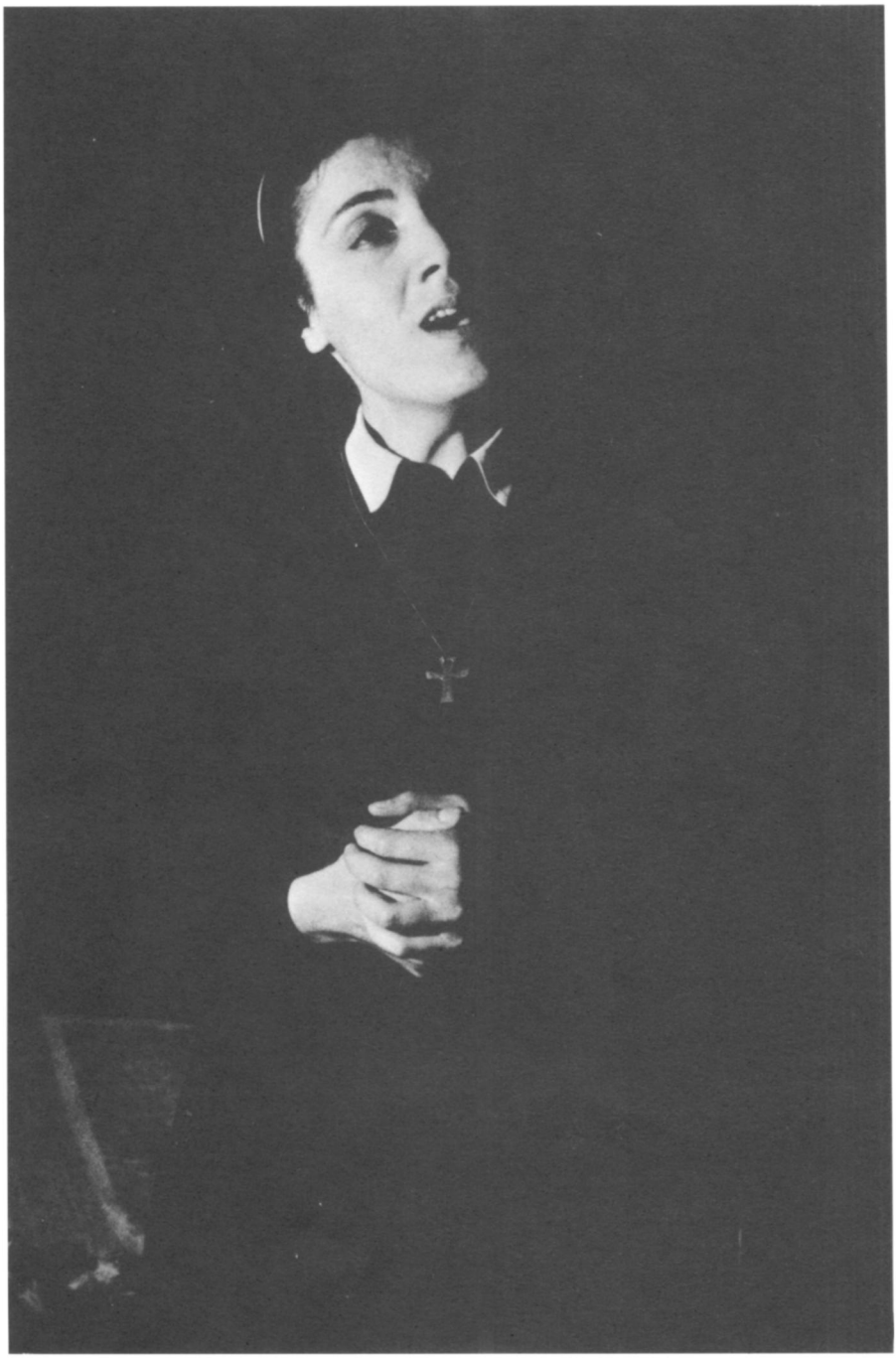
S.M.K.: Le Liban de mon enfance était le Liban de la tolérance. Nous y étions constamment en contact avec plusieurs cultures, que ce soit dans les écoles et les universités ou dans la vie sociale. Je pouvais donc y entendre aussi bien l'opéra que le chant classique arabe, dans toute la diversité de ses expressions. Et là, en ce moment où mon pays brûle, j'aimerais pouvoir témoigner qu'il a pourtant toujours été une terre de dialogue, qu'il ne mourra jamais et qu'en dépit des événements, il redeviendra un jour ce lieu de rencontre pacifique, car il était et il restera le cœur de Dieu. Et si je suis ici aujourd'hui, pour chanter, c'est parce que, comme l'a dit saint Basile le Grand, «on prie deux fois lorsqu'on prie en chantant»; et en ce moment, mon Liban a besoin de toutes nos prières pour pouvoir à nouveau diffuser son message au monde entier.

L.A.: Justement, vous vivez actuellement à Paris; qu'est-ce qui vous a amenée à vous établir en France?

S.M.K.: Il y a deux raisons principales: tout d'abord, parce que j'y prépare une thèse de doctorat en musicologie à la Sorbonne; et aussi afin de perfectionner mon apprentissage du chant classique occidental, que j'avais entrepris à l'Université Saint-Esprit de Kaslik. Je compte aussi me rendre en Allemagne et en Italie pour y approfondir mes connaissances. Je pense que c'est très enrichissant de pouvoir bénéficier d'une formation multiple.

---

[2] La psaltique est la science des psaumes et de leur cantillation.



Sœur Marie Keyrouz. Photo: Roxanne Claire, 1989.

L.A.: Quel est le répertoire européen qui vous intéresse le plus?

S.M.K.: C'est l'oratorio. Cela a vraiment été une découverte pour moi de pouvoir chanter le Messie de Händel, la Passion selon saint Matthieu de Bach, Gallia de Gounod, ou les airs religieux de Mozart, de Massenet... A une époque, j'ai aussi eu envie de chanter de l'opéra, à thème profane; mais j'y ai renoncé pour deux raisons: d'abord parce que, depuis toujours, l'apogée de l'art, et de la musique en particulier, est dans l'art religieux, dans la musique sacrée; ensuite parce que, pour moi, l'art ne peut être séparé de la vie de l'artiste. Pour qu'il y ait une vérité existentielle dans le chant, il faut à mon avis qu'il y ait cette homogénéité, cette unité intime entre la personne, ses convictions et son art. J'ai donc trouvé que, en tant que religieuse, il ne valait pas la peine de chercher à chanter autre chose.

L.A.: Vous travaillez aussi avec Marcel Pérès et l'ensemble Organum. Qu'est-ce que cela vous apporte?

S.M.K.: C'est une expérience passionnante, qui m'a révélé quelque chose de fondamental en ce qui concerne les relations, non seulement religieuses, mais aussi historiques et artistiques, entre l'Orient et l'Occident. J'ai fait la connaissance de Marcel Pérès à l'abbaye de Royaumont, où j'avais été invitée à participer à des sessions de recherche sur le chant liturgique médiéval. Le sujet principal du séminaire était cette année-là le chant de l'Église de Milan entre le VII^{e} et le XI^{e} siècle. Nous avons découvert que, dans ce chant très orné et mélismatique, apparaissaient des cellules mélodiques identiques à celles que l'on rencontre dans le chant byzantin tel qu'il est actuellement pratiqué au Moyen Orient. Cela n'a d'ailleurs rien d'étonnant quand on sait que l'Église milanaise avait à cette époque été très influencée par celles d'Orient et surtout de Byzance. Forts de cette conviction, nous avons tenté d'interpréter le chant milanais à partir du manuscrit en notation neumatique et de ses transcriptions en notation carrée, mais en suivant cette fois la répartition des intervalles propre aux modes orientaux, byzantins et syriaques. C'est ainsi qu'a commencé notre collaboration. J'ai par la suite été invitée à chanter ce répertoire avec l'ensemble Organum, en public, puis pour un disque[3].

L.A.: On a récemment aussi pu vous entendre en concert avec votre propre ensemble, notamment en France et en Suisse. Qu'est-ce que cela représente pour vous d'interpréter des chants liturgiques hors de leur contexte ordinaire?

S.M.K.: C'est vous qui appelez cela des concerts! Pour moi, ces moments partagés ne sortent pas du cadre de la prière, qui est le but de toute expression vocale sacrée. Et là, il faut bien signaler l'importance de l'ambiance dans la

[3] Voir discographie.

De gauche à droite: Sœur Marie Keyrouz, P. Georges Hobeika (*'ūd*), P. Paul Rouhana (*nay*), Imad Marcos (*qānūn*). Photo: Roxanne Claire.

réussite de ces «concerts». C'est pourquoi je chante toujours de préférence dans des églises ou des lieux adaptés à ces répertoires.

L.A.: Lors de ces prestations, vous interprétez aussi bien le chant byzantin que le chant syriaque de l'Église maronite. De quelle manière les présentez-vous?

S.M.K.: Je présente habituellement le chant maronite sous forme de suites, c'est-à-dire en enchaînant plusieurs chants appartenant souvent au même mode, pour en faire un tout, développé et varié. Le chant maronite est presque toujours strophique, et la mélodie s'adapte à un grand nombre de strophes dont la métrique est généralement identique. La strophe type a d'ailleurs un ambitus fort restreint, d'allure simple et facile. C'est pourquoi, quand on enchaîne les chants en une suite, cela crée une richesse dans la composition et un certain développement qui viennent rompre le sentiment de monotonie que pourraient ressentir ceux qui ne comprennent pas les paroles. J'attache aussi de l'importance à l'unité thématique d'une suite, que je consacre par exemple entièrement à Noël, à la Passion, à la Résurrection.

Contrairement au chant maronite, qui peut être accompagné par un ensemble instrumental, le chant byzantin de l'Église grecque melkite est purement vocal. Il est beaucoup plus sophistiqué et orné que le chant maronite, et le soliste n'est soutenu que par des voix humaines, qui se contentent de donner l'*ison*, la note tenue sur laquelle se développe la mélodie[4].

L.A.: L'usage d'instruments pour accompagner le chant maronite est-il traditionnel?

S.M.K.: Dans le passé le plus ancien de sa tradition, on sait que les voix n'étaient accompagnées que d'instruments de percussion comme les timbales *naqqus*, les grandes cymbales et le tambour *marwaha*. Actuellement, les instruments mélodiques orientaux tendent à s'introduire dans le chant de l'Église maronite. Je me fais moi-même par exemple accompagner par trois instrumentistes: le père Georges Hobeika, qui joue du *'ūd*, du luth oriental, le père Paul Rouhanna, un spécialiste de la flûte orientale de roseau appelée *nay* – qui a d'ailleurs écrit la première et unique méthode de *nay* au Moyen Orient – et enfin Imad Marcos, un grand virtuose de l'instrument que nous appelons *qānūn*, qui est une cithare orientale.

Il ne faut pas oublier de mentionner l'introduction de l'orgue dans quelques églises au Liban, en Syrie et dans les pays du Moyen Orient. A mon avis, cela est dû au manque d'instrumentistes disponibles et au besoin de soutenir le chant. Mais, personnellement, pour le chant maronite, je préfère être accompagnée par des instruments orientaux tels que ceux que j'ai cités, car ils me paraissent plus en accord avec la nature profonde de ce chant, qui est issu du cœur du peuple.

L.A.: La connaissance de la technique vocale occidentale vous apporte-t-elle quelque chose dans votre interprétation du chant oriental?

S.M.K.: C'est certain; elle lui apporte plus de générosité, plus d'éclat, plus de force. C'est vrai qu'il n'est pas facile de passer d'une technique à une autre, mais c'est pour moi très important d'essayer. La voix est un instrument très fragile, et il ne faut pas l'abîmer; mais elle comporte en même temps des énigmes, des secrets techniques, qu'il est nécessaire de découvrir si l'on veut développer toutes ses capacités. Ce n'est pas suffisant d'écouter et de sentir sa voix en chantant, il faut aussi la voir, voir ce qui se passe dans la gorge, comment bouge le larynx, quelles sont les positions nécessaires pour produire telle technique, tel timbre, tel style.

---

[4] Voir discographie.

L.A.: Qu'entendez-vous par «voir» la voix?

S.M.K.: Mon intérêt pour toutes ces musiques m'a donné le courage et l'envie de comprendre le phénomène de la voix physiologiquement. Cela m'a poussée à faire quelques études de physique, d'anatomie, de biologie, à partir desquelles je prévois d'inclure dans ma thèse un chapitre sur la typologie vocale du chant des Églises orientales comparée à celle du chant occidental. Je suis allée pratiquer des exercices vocaux dans des laboratoires; j'ai même fait des enregistrements de ma voix et de celle d'autres artistes orientaux sur sonagraphe, ce qui m'a permis de voir concrètement la différence de réaction selon la technique d'émission. C'est bien sûr particulièrement significatif lorsqu'il s'agit de la même voix qui passe d'une technique à une autre.

Propos recueillis par
Laurent Aubert

Discographie

Chants de l'Église milanaise. Ensemble Organum, dir. Marcel Pérès. Harmonai Mundi, HMC 901295, 1989.

Chant byzantin. Passion et Résurrection. Sœur Marie Keyrouz, S.B.C. Harmonia Mundi, HMC 901315, 1989.

Chant traditionnel maronite. Sœur Marie Keyrouz, S.B.C. Harmonia Mundi, HMC 901350, 1991.

LE PÈLERINAGE AUX SOURCES

Mohamed Reza Shadjarian au Tadjikistan

Du 23 au 29 avril 1990, le Ministère de la culture de la RSS du Tadjikistan organisait un symposium à l'occasion du 1400e anniversaire de Bārbad, musicien à la cour des Sassanides, considéré comme le père de la musique persane savante et de ses ramifications tadjike et uzbèke. D'après la tradition orale, il serait le créateur du premier système de classification des modes (*khosrawani*).

Unanimement considéré comme le plus grand chanteur vivant de musique classique persane, Mohamed Reza Shadjarian était l'invité d'honneur de cette manifestation. Sorour Kasmaï et Henri Lecomte l'ont suivi dans ce «pèlerinage aux sources» pendant plus de deux semaines. Ce fut pour le chanteur l'occasion de multiplier les rencontres avec les musiciens tadjiks, avant de clore son séjour par deux concerts au Palais Bārbad de Douchanbé, en compagnie de Reza Ghassemi au *setār*, de Mahmud Tabrizizadeh au *kamanché* et de Madjid Khaladj au *tombak*.

Cette rencontre fut d'autant plus émouvante pour Shadjarian que le Tadjikistan, République soviétique de langue persane, faisait autrefois partie du Grand Khorassan, et que Mohamed Reza Shadjarian est lui-même originaire de Mashad, capitale du Khorassan.

Question: Comment avez-vous débuté et quels ont été vos maîtres?

Mohamed Reza Shadjarian: L'amour de la musique est dans la nature de chacun et apparaît dès l'enfance. Il demande des circonstances favorables pour s'épanouir.

Mon grand-père avait une belle voix qui avait été remarquée dans les milieux nobles de la ville. Quant à mon père, il chante des chants religieux et c'est d'ailleurs sous son égide et avec ses encouragements que j'ai commencé à chanter à l'âge de cinq ans, et je me souviens des belles voix de l'époque...

J'ai débuté par la cantillation du Coran, que mon père enseignait. A dix ans, toute la ville me connaissait comme «le môme qui chante bien le Coran». A douze ans, je chantais devant douze mille personnes et c'est à partir de cet âge-là que je me suis intéressé à la tradition du chant iranien, je veux dire du chant classique. Mais ma famille était très dévote et la radio était interdite

chez nous, la musique en général était prohibée et mes recherches n'aboutissaient pas. Cependant, je faisais de grands progrès sur la voie du chant religieux et on commençait à me considérer comme un prodige.

Vers quatorze-quinze ans, à la suite de certaines rencontres avec des gens qui connaissaient la musique, j'ai appris quelques *gushé* (séquences mélodiques). Le premier *gushé* que j'ai appris était *Gham-Angiz* dans le *dastgāh Dashti*. Je me souviens des paroles: «On m'a raconté que Majnûn au cœur meurtri, lorsqu'il apprit la mort de sa bien-aimée Leila, déchira sa robe et, échevelé, se précipita sur la tombe de Leila...». Après, j'ai appris à chanter une partie du *segāh* chez un ami de mon père.

Après la fin de mes études secondaires, j'ai été nommé professeur dans une école, et c'est à ce moment-là que j'ai commencé à étudier concrètement le chant iranien ainsi que le *radif* et les *gushé*. Mais même à cette époque, je ne connaissais encore aucun maître de chant, je travaillais tout seul, beaucoup avec la radio et j'écoutais de temps en temps des disques anciens. A cette époque-là, j'avais un collègue à l'école qui a amené un jour un *santur* et me l'a montré. Tous les soirs, après les cours, on en jouait ensemble. Lui l'a abandonné assez tôt, mais moi, j'ai approfondi l'art du *santur* plus tard chez maître Paywar. Mais, à cause de mon père, je continuais à chanter à la radio des chants soufis dans les *gushé* de la musique iranienne sans accompagnement instrumental, quelquefois aussi les louanges du Prophète. Mon milieu était très fermé, mon entourage me défendait de me produire librement, de chanter la musique classique: à l'époque, Mashad était une ville religieuse de province où un jeune chanteur n'avait pas beaucoup de possibilités. Mes quelques amis qui connaissaient mon amour pour la musique m'ont conseillé de partir pour la capitale et d'essayer d'entrer à la Radio. C'était en 1965. Il m'a fallu passer le concours de la Radio. J'ai été examiné par un jury qui m'observait avec étonnement: je n'étais qu'un simple provincial qui osait se présenter à la radio! On m'a posé beaucoup de questions théoriques sur le *radif* (répertoire classique) auxquelles j'ai répondu comme je pouvais car à l'époque, je n'avais pas encore une connaissance approfondie de ce répertoire. Deux jours plus tard, j'ai reçu les observations du jury: «Assez bien, mais trop tôt pour la radio».

Sur les conseils d'un ami technicien, j'ai apporté au directeur Pirnya une cassette, accompagné par Cyrus Haddādi, le flûtiste de l'orchestre «Gōlhā». Il a accepté de l'écouter. Il était en train d'écrire, mais dès que le chant a commencé, il s'est arrêté, a levé la tête et s'est mis à écouter plus attentivement. Après le *ghazal*, il a levé les yeux vers moi et m'a demandé: «C'est vraiment vous qui avez chanté ça?»; il a fait avancer la cassette en cherchant le *mokhālef* et *l'aoudj*, puis il a annoncé: «Je le prends. Oui, je le prends, on va faire une émission».

Un an plus tard, j'ai quitté le Khorassan pour Téhéran. Pirnya n'était plus à la radio et j'ai eu à surmonter pas mal d'obstacles jusqu'à ce que je fasse connaissance avec maître Ebādi, avec lequel j'ai toujours gardé une relation de père à fils ou de maître à disciple.

Mohamed Reza Shadjarian à Douchanbé. Photo: Henri Lecomte, 1990.

Jusque là, je n'avais jamais eu de maître pour m'enseigner le *radif*. Je travaillais tout seul et, de temps en temps, je demandais le nom des *gushé* aux autres.

Q.: Donc, jusque là, vous ne connaissiez pas vraiment le *radif*?

M.R.S.: Non, pas comme je le connais aujourd'hui, mais j'avais fait des progrès et je le connaissais sûrement mieux que pas mal de chanteurs de l'époque...

Q.: Peut-on dire que l'école du chant religieux par laquelle vous êtes passé durant toute votre adolescence vous a aidé à aborder plus tard la musique classique?

M.R.S.: Sûrement. Je pense que ma voix a été formée dès mon enfance, je veux dire la base de ma voix, et puis j'avais l'habitude de chanter... de chanter devant des foules.

Q.: Quel est le rapport entre le chant religieux a cappella et le chant classique avec le système des *dastgāh*?

M.R.S.: C'est très lié... Vous savez, ce genre de chant religieux est interprété sur une base de modulations (*morakkab-khani*). Par exemple, pour la cantillation du Coran, on commence toujours dans le *dastgāh Shūr* (*salmakeragh*), l'*aoudj* du *Shūr*, une octave plus haut, puis, après *ashirān*, qui est une forme arabe, on commence la modulation dans *Bayat-Esfahān* ou *Māhur* et on termine dans *Shūr*. C'est la base de la modulation.

Q.: Quel est le rôle de la modulation dans la musique iranienne d'aujourd'hui?

M.R.S.: La modulation nous permet de passer d'un *dastgāh* à un autre et de mieux exprimer l'émotion d'un poème. Pour chanter un *ghazal*, il faut d'abord découvrir sa musique, la musique du poème choisi. Donc, je pars de la musique des paroles pour décider des modulations et ceci permet de mieux exprimer le sens des paroles. Vous savez, le but du chanteur est de rendre aux paroles leur signification et ceci, il n'y pas beaucoup de chanteurs qui le font.

Q.: Nous avons eu l'occasion de vous voir ces derniers jours, au cours de réunions amicales, ouvrir souvent un recueil de Hāfez. Vous tombez sur un poème au hasard et après une minute de concentration, vous commencez à chanter ce poème dans un *dastgāh* que vous choisissez. Comment s'opère votre choix?

M.R.S.: En ce qui concerne la poésie, il y a deux choses à mettre en valeur: le rythme de la poésie et le sens, le contenu des paroles. Beaucoup de chan-

teurs choisissaient autrefois – et choisissent encore aujourd'hui – leur *dastgāh* en fonction du rythme du poème. Par exemple, quand le chanteur veut chanter en *Segāh*, il a toujours le ou les mêmes rythmes, ce qui limite la liberté. Mais on a créé certains *gushé* par rapport à certains poèmes comme les *masnavi*, comme les *rubaï*, les *dubeyti* ou comme le *Shāhnāmeh* sur d'autres *gushé*. Donc, je pense que le chanteur doit avant tout se sentir libre.

Ce qui importe, c'est le sens du poème. Quand je prends le livre de Hāfez et que je l'ouvre, le sens du poème me suggère dans quel *dastgāh* il faut le chanter pour mieux émouvoir l'auditeur, si je veux me plaindre de l'éloignement, si je veux pleurer la séparation d'avec ma bien-aimée, je ne chante pas en *Chahārgāh*, mais je choisirais plutôt le climat d'*Abu-ata* ou d'*Afshāri* ou bien je choisirai un endroit de *Mahūr* où je pourrai m'exprimer. Mais je dois dire que même si un jour l'envie me prend de chanter le même poème dans *Chahārgāh*, je le ferai de façon à pouvoir exprimer le sens profond des paroles. Je veux dire que le chanteur doit avoir la force, la possibilité de chanter un poème, même si c'est dans un *dastgāh* qui ne convient pas vraiment au sens des paroles, mais d'interpréter ce *dastgāh* de manière qu'il dise ce qu'il veut qu'il dise.

Q.: Au cours de votre tournée européenne, vous vous êtes fait accompagner par deux musiciens (*tār* et *ney*) en Allemagne et en Suisse, et par sept musiciens pour les concerts en France et en Angleterre. Quelle est celle de ces deux formules qui vous satisfait le plus?

M.R.S.: Ce sont deux formes agréables. Quand je monte sur scène avec deux musiciens et un tambour (*tombak*), c'est à mon avis une des meilleures formations iraniennes, pratiquée depuis longtemps. Je ne sais pas comment on organisait les concerts autrefois, mais le dialogue entre deux instruments est toujours très apprécié par les Iraniens, surtout lorsque c'est un dialogue basé sur l'improvisation: deux maîtres, ou deux bons musiciens, accordent leurs instruments, à supposer que l'un joue du *santur* et l'autre du *kamantché* ou du *ney*, ou que l'un joue du *ghidjak* et l'autre du *setār*; si, au lieu de deux, ils sont trois, ce n'est plus la même chose. C'est comme dans la lutte traditionnelle, il y a une logique qui exclut un troisième partenaire. Quand deux musiciens se parlent à travers leur jeu, c'est très beau. Le chanteur, lui aussi, entre en dialogue, tantôt avec l'un, tantôt avec l'autre. Le *tombak* assure le rythme. C'est mon style préféré car, il faut aussi le dire, les sentiments des deux musiciens peuvent mieux coïncider que ceux de dix musiciens. Je ne suis d'ailleurs pas le seul à préférer cette formule. Avant moi, il y avait maître Taj Esfāhān qui chantait avec Kassaï au *ney* et Chahnaz au *tār*. Il y avait aussi une forme très courante: un chanteur plus un instrumentiste et un *tombak*. Là, ce n'est plus un groupe: l'instrument répond au chanteur. D'ailleurs, il y a plusieurs disques de Taher-Zadeh avec Hossein Khan Ismaïl-Zadeh, Tāher-Zadeh avec Akbar Khan Rashti. Et sur l'autre face, on a par exemple, Mirza Gholi Khan Nowrouzi, lui-même joueur de *tombak*, mais qui chantait des *tasnif* avec les mêmes musiciens. Les chanteurs d'*āvāz* (ici, chant sur un rythme libre) ne

s'abaissaient pas à chanter des *tasnif* parce qu'ils se considéraient comme des créateurs et se basaient sur l'improvisation. En revanche, le chanteur de *tasnif* était incapable de chanter des *āvāz*.

Ce genre, c'est-à-dire un chanteur plus un musicien, fut très usité au cours des cent dernières années, je veux dire en ce qui concerne l'héritage des maîtres et les disques qu'ils nous ont laissés. Avec la radio, le style d'orchestre à plusieurs musiciens est devenu de plus en plus courant. Il reste cependant beaucoup de photos anciennes qui témoignent de l'existence d'orchestres même auparavant. Quand, dans un même orchestre, dix personnes jouent la même note, ce n'est pas très intéressant, mais quand ils jouent parallèlement des notes différentes, c'est là que ça devient original. C'est ce que l'on voit souvent ces derniers temps. Il y a de nombreux orchestres qui réussissent maintenant à jouer plusieurs parties parallèles, je peux citer notamment P. Meshkatian et H. Alizadeh qui ont eu des réussites avec ce genre de formation. Lofti, lui, réussit bien avec l'orchestre à l'unisson.

Pour les concerts en France, où j'étais accompagné par sept musiciens, c'est parce que j'avais invité P. Meshkatian à venir avec moi et c'est son style de travail: il a son groupe et il insiste sur la présence de tous les instruments, car il compose à plusieurs voix.

Dans les *tasnif*, je suis accompagné par tout le groupe, mais quand je chante l'*āvāz*, je suis toujours accompagné par un seul musicien à la fois. Pour moi, chanter en improvisant est beaucoup plus facile avec un seul instrument parce qu'il arrive toujours que les instruments se désaccordent sur scène. Par ailleurs, on arrive mieux à se mettre sur la même longueur d'onde avec un instrumentiste qu'avec deux ou plus. On arrive mieux à accorder ses sentiments. Je pense même que si un jour, je venais tout seul sur scène, je me concentrerais encore mieux et que le résultat pourrait être surprenant, à condition qu'il n'y ait pas d'incident dans la salle, qu'il y ait le silence parfait. La présence de plusieurs musiciens, avec des sensibilités différentes et des techniques divergentes me déconcentre toujours. Le seul fait que le son des instruments soit différent me trouble assez pour me faire perdre ma concentration et le *hāl* dans lequel je me trouve. Si le musicien essaie d'être le plus proche de moi, de mes sentiments, il m'est plus facile de chanter que s'il y a deux, trois ou quatre musiciens.

Q.: Ces derniers jours, au Tadjikistan, vous avez chanté avec des musiciens tadjiks, aussi bien de Koulab que du Pamir ou d'autres régions. Pensez-vous que c'étaient des retrouvailles ou bien ces rencontres vous ont-elles surpris?

M.R.S.: Non, il n'y a pas eu de surprises, ça n'a été qu'une collaboration occasionnelle, spontanée... Quand un musicien est en train d'accorder son instrument, il suffit qu'il joue quelques notes et je saisis tout de suite de quel *dastgāh* il est le plus proche et je me situe dans ce *dastgāh*. Si je fais soudain une modulation, le musicien se perd, il ne peut plus me suivre. Ça dépend beaucoup de nos expériences respectives. Je compare tout de suite cette musique à la musique iranienne et je me situe dans tel ou tel *dastgāh*.

Q.: Vous n'avez pas eu beaucoup de temps pour le découvrir, mais quel est votre premier sentiment sur le *shashmaqom* du Tadjikistan?

M.R.S.: Malheureusement, je n'ai pas encore rencontré le musicien qui pourrait répondre à mes questions. Je me suis rendu compte qu'ils n'ont pas les trois quarts de ton qui existent dans la musique iranienne, ou alors que ceux-ci n'existent pas dans les modes que j'ai entendus jusqu'à maintenant. Il m'est arrivé de chanter des trois quarts de ton dans un mode iranien et que le musicien tadjik ne puisse pas me répondre parce qu'il n'avait pas cet intervalle. Par ailleurs, je peux dire que le reste est commun aux deux traditions musicales. En fait, j'ai parfois rencontré ces trois quarts de ton, par exemple dans le *muqam Abu-ata* dérivé de *Shūr*. Je les ai entendus quand Dowlatmand jouait. Vous savez, c'est tout un sujet de recherche.

Q.: Vous êtes venu au Tadjikistan non seulement pour présenter la musique iranienne, mais aussi pour faire connaissance avec la musique tadjike populaire (*falak*) et classique (*shashmaqom*), dans le cadre de vos recherches sur les musiques populaires des cultures iraniennes. Quel sentiment éprouvez-vous en vous retrouvant, si loin de l'Iran, parmi un peuple qui parle la même langue que vous, et surtout en chantant la grande poésie persane ici, pas très loin de Boukhara et de Samarcande?

M.R.S.: Je rêvais depuis toujours de venir par ici. Je suis moi-même du Khorassan et, autrefois, le territoire du Tadjikistan faisait partie du Grand Khorassan, le berceau de la civilisation des peuples iraniens. Vous savez, même aujourd'hui, le dialecte populaire des Tadjiks ressemble énormément au dialecte des paysans du Khorassan. Malheureusement, je n'ai pas encore eu l'occasion de faire connaissance avec tous les grands musiciens tadjiks, mais je suis persuadé que le *falak* est la musique tadjike la plus authentique et je pense que Goltchereh Sadikova est la meilleure interprète de cette musique. Adineh Hashemov est aussi un maître incontesté du *falak*, mais aussi du *shashmaqom*, bien qu'il ait son propre style. Il a une voix extraordinaire et beaucoup de goût dans le choix de ses poèmes, ce qui est très important chez un chanteur. Il y a aussi Borna Ishagova qui excelle dans le *shashmaqom* classique. Mais malheureusement, je n'ai pas encore rencontré le musicien qui puisse me jouer un par un tous les *muqam* du *shashmaqom*, en me citant leurs noms... Ce jour-là, je pourrai répondre à votre question.

Propos recueillis le 21 avril 1990
à Douchanbé (Tadjikistan) par
Sorour Kasmaï et Henri Lecomte

L'ESSENCE DU *CANTE FLAMENCO*

Entretien avec Calixto Sanchez

Calixto Sanchez est né en 1947 à Mairena del Alcor, un village de la région de Séville connu par les *aficionados* comme un des creusets du *flamenco*. A l'âge de dix-huit ans, il participe pour la première fois au concours de cante de son village, qu'il remporte haut la main. C'est le déclic initial d'une vocation; après quelques années passées à perfectionner son art, tout en se faisant remarquer lors de nombreuses confrontations musicales, il se voit décerner en 1972 le Grand Prix du Cinquantenaire du Festival de Grenade, des mains d'Andrès Segovia. Assumant dès lors pleinement son statut de professionnel, Calixto continue à se signaler auprès des spécialistes par de nombreux succès, qui culminent en 1980 avec la plus haute distinction du monde du *flamenco*: le *Giraldillo del cante* de la Biennale de Séville.

Depuis cette consécration, il partage son temps entre ses nombreuses prestations publiques en Andalousie et ailleurs en Espagne – encore rarement à l'étranger –, l'enregistrement de quelques disques remarquables [1] et l'enseignement, notamment dans le cadre du *Seminario de estudios flamencos* de Séville.

Protagoniste désormais incontournable des festivals de *flamenco*, Calixto Sanchez est reconnu comme un *cantaor* classique, dans la lignée directe des grandes figures du début de ce siècle. Son tempérament ardent et son style, identifiable à ses longues vocalises, caractéristiques du style andalou non gitan, et à sa parfaite maîtrise du *compás*[2], ont aujourd'hui peu d'équivalents parmi ses pairs. Cependant, l'homme est discret et sans concessions; il n'a jamais cherché à conquérir les foules. Quitte à passer pour un puriste, il préfère se spécialiser dans les *cantes grandes*, les plus difficiles et les plus négligés par la plupart des chanteurs actuels, dont il est allé recueillir les secrets auprès de leurs derniers dépositaires. Calixto n'utilise pas le *flamenco*, il le sert, avec son âme, son talent et son immense respect à l'égard de son patrimoine.

L.A.

---

[1] Voir la discographie.

[2] Le mot *compás* désigne la structure rythmique, la métrique du *flamenco*. Un *compás* est une formule périodique servant à identifier les *palos* ou catégories de *cante* (chant), de *toque* («toucher», pièce instrumentale jouée à la guitare) et de *baile* (danse). Chaque *compás* comporte un cetain nombre d'unités de temps – le plus souvent 12 – et de points d'accentuation, par exemple: /1 2 **3** 4 5 **6** 7 **8** 9 **10** 11 **12**/. Lorsque les interprètes veulent accentuer le rythme, en particulier pour la danse, ils développent une polyrythmie complexe par le claquement des mains (*palmas*), des doigts (*pitos*) et des pieds (*zapateado*), notamment des talons (*taconeo*) (L.A.)

Laurent Aubert: On entend souvent dire que les Andalous ont le *flamenco* dans le sang ; et pourtant, la pratique du chant, de la guitare ou de la danse est loin d'être facile. Alors, comment devient-on *cantaor*?

Calixto Sanchez: La chose est à la fois très simple et assez complexe, car cela dépend de l'endroit où on est né et où on a grandi. Dans ma famille, autant que je sache, il n'y a jamais eu de *cantaores*, mais mon village, Mairena del Alcor, a toujours passé pour être un «village chanteur» (*pueblo cantaor*). Et ma famille, dans le sens large du terme, ne se limite pas à celle de mes parents; elle est tout mon village, un village agricole d'environ huit mille habitants. Je me souviens par exemple que, du temps de mon enfance, après avoir travaillé pendant vingt ou vingt-cinq jours dans les champs, les ouvriers agricoles y venaient *de vestía*, c'est-à-dire faire une pause d'un ou deux jours pour se laver, se changer et se reposer avant de retourner au travail. Ils en profitaient évidemment pour aller au bar et «se rendre aveugles» (*ponerse ciegos*) de vin; et alors, ils chantaient... C'est la seule chose qu'ils avaient toujours les moyens de faire: chanter!

J'ai donc grandi à Mairena; mon père y avait un bar où je suis resté jusqu'à l'âge de quatorze ans. J'ai pu y entendre des tas de gens chanter; pas des professionnels, mais des paysans de Mairena qui travaillent la terre. La coutume de chanter au bar s'est maintenue au village jusqu'à il y a une quinzaine d'années, qui est l'époque à laquelle l'influence moderne et étrangère a pénétré au village. Les jeunes ont commencé à en avoir assez de toujours entendre chanter la même chose et, peu à peu, on a cessé de chanter au bar. C'était inévitable.

L.A.: Mais le *flamenco* comporte un aspect formel assez rigoureux. Chaque *palo*, chaque *cante* possède des règles mélodiques et rythmiques précises. Comment les apprend-on?

C.S.: Au début, on pourrait dire que l'apprentissage est anecdotique; c'est une certaine manière de sentir et de faire les choses. L'aspect formel vient ensuite, quand on commence à s'intégrer au monde du *flamenco*. Et plus on y pénètre, plus on se rend compte que c'est un univers dont l'éventail de possibilités est immense: le *flamenco* est un véritable arc-en-ciel! Lorsqu'on l'aime et qu'on commence à l'étudier sérieusement, on découvre qu'il ne se limite pas aux quelques *tangos* et *bulerías* que tout le monde connaît aujourd'hui. Cette réduction est une tendance moderne, très moderne, imposée le plus souvent par les compagnies de disques qui veulent rentabiliser leurs investissements. Ils se sont rendu compte que les chants «légers», les plus rythmés, sont ceux qui se vendent le mieux, alors que ceux où prédomine la voix, avec une seule guitare, sont nettement moins commerciaux.

Le *tango* et la *bulería* sont aussi les formes les plus libres, celles qui permettent le plus d'improvisation, car leur rythme accepte tout; on peut tout chanter *por bulerías*.

Fig. 1 : Calixto Sanchez en concert. Photo Antonio Ramirez Gonzalez, 1989.

L.A.: Mais alors, pour apprendre à chanter un *cante* comme la *siguiriya*, comment fait-on? Essaie-t-on simplement de reproduire ce qu'on a entendu, ou existe-t-il un apprentissage systématique, avec un maître?

C.S.: Non, cela n'a jamais existé! Ce qui compte, c'est la vocation, la passion pour la musique, et aussi évidemment les qualités vocales permettant d'interpréter les chants. Ces conditions doivent être réunies. Quand j'étais enfant, ce que j'entendais dans mon village, c'était des chants «durs», des chants de la terre, comme les *cantes por siguiriyas*, *por soleá*, *por toná*, ou encore certains types anciens de *fandango*. La *siguiriya* et la *toná* étaient ce qu'on chantait le plus à Mairena.

Mais ensuite, quand j'ai commencé à apprendre sérieusement à chanter, j'ai découvert d'autres mondes intérieurs, et c'était exaltant, car je me rendais compte qu'il existe une infinité de rythmes, de mélodies, de manières d'interpréter, et qu'il faut réellement être un professionnel pour connaître tous les styles du *flamenco*. On a répertorié plus de cent quatre-vingt formes différentes de *cantes*. Alors, comment apprend-on tout ça? En vérité, tout le monde n'y a pas accès, parce que la plupart des chants anciens ont pratiquement disparu, on ne les trouve plus «sur le marché», et il est très difficile de rencontrer un professionnel ou un *aficionado*[3] qui connaisse ces chants. Et si on demande à l'un d'entre eux de nous les enseigner, il arrive qu'il essaie de nous tromper en nous montrant quelque chose de faux, pour ne pas perdre sa spécialité, qui est souvent aussi son gagne-pain... Tout le problème est là! Mais il y a une autre solution, qui est difficile et demande beaucoup de temps: c'est de s'adresser aux collectionneurs, qui possèdent d'anciens enregistrements de maîtres comme Don Antonio Chacón, comme la Antequerana, comme la Pastora dans ses premiers temps ou le Pepe Marchena des années vingt, ou encore les Peñas, Juan Breva ou Manuel Torre à ses débuts. Ce qu'on trouve d'eux, ce sont souvent de vieux disques monofaces ou des cylindres de cire. Il faut donc susciter la confiance de ceux qui possèdent de tels trésors, dont les plus anciens remontent aux années 1905-1906, pour découvrir ce qu'est réellement le *flamenco*.

L.A.: On a parfois dit de vous que vous étiez un «*mairenista*». Cela signifie-t-il qu'il y a une «école», une manière de chanter propre au village de Mairena, ou que vous vous rattachez à la lignée d'Antonio Mairena?

C.S.: J'ai beaucoup de respect pour ce qu'a fait Antonio Mairena, qui venait du même village que moi, mais je n'ai jamais cherché à le copier. Dans le monde des *cantaores*, dès qu'on commence à faire entendre sa voix, on se fait tout de suite étiqueter; les gens vous apposent ce que nous appelons le «*sanbenito*». Le *sanbenito* est un écriteau que les gens de l'Inquisition accrochaient

[3] Aficionado: amateur passionné.

au cou des condamnés et qui indiquait de quoi ils étaient accusés. Il se passe un peu la même chose aujourd'hui dans le *flamenco*. On dit: «celui-ci est un "maireniste", celui-là un "caracoliste", cet autre un "marcheniste"», voulant dire que tel ou tel imite le style de ces *cantaores*. Dans certains cas, c'est effectivement la réalité, et dans d'autres, non. Il faut de toute façon fuir les imitations, car elles ne vaudront jamais l'original; elles serviront l'image du maître, mais empêcheront ceux qui s'en inspirent de développer leur expression propre, d'être simplement eux-mêmes.

Pour moi, le concept du *cante* est très simple; il comporte une série de postulats et d'axiomes ou de normes, parmi lesquels prédominent trois composantes: la voix – avoir une voix qui convienne au *cante* –, la vocalisation – le fait de bien articuler, afin que ce qu'on chante soit intelligible –, et enfin l'âme, le cœur qu'on met à ce qu'on fait; tout cela étant évidemment lié à la connaissance qu'il faut avoir des formes.

L.A.: On distingue souvent le *cante gitano* du *cante payo*, le *toque gitano* du *toque payo*, le *baile gitano* du *baile payo*. Mais y a-t-il réellement une différence entre une manière gitane et une manière non gitane de chanter, de jouer de la guitare et de danser? Et, si c'est le cas, où se situe cette différence?

C.S.: Tout d'abord, j'aimerais dire qu'on utilise aujourd'hui beaucoup le terme *«payo»*. Mais il comporte une connotation péjorative qui ne me plaît pas. En Andalousie, on ne parle jamais de *payos*. Ce mot vient plutôt de Madrid ou des gitans d'Estrémadure. Les Andalous n'aiment pas cette distinction entre *gitanos* et *payos*, du moins dans le vocabulaire. Ils parleront plutôt de gitans et de non-gitans.

A part ça, je ne crois pas qu'il y a une différence essentielle entre le *cante gitano* et le *cante andalus* non gitan, car la musique que nous chantons est exactement la même. Lorsque je chante une *malagueña del Mellizo* ou un *cante por Soleá de Alcalá*, je chante les mêmes paroles sur la même mélodie qu'un gitan. S'il y a une différence, elle serait plutôt dans la conception du *cante*. Comme je vous l'ai dit, j'attache beaucoup d'importance à l'articulation, à la production de sons clairs, tant dans le grave que dans l'aigu, à un certain perfectionnisme dans l'interprétation des formes, y compris dans la manière d'improviser. Par contre, la plupart des gitans se préoccupent moins de technique. Ils affirment plutôt un timbre de voix, un son personnel. Si nous prenons par exemple le cas du Camarón de la Isla, quand il chante une *cartagenera* de Chacón, personne ne sait qu'il s'agit d'un chant ancien, et personne n'est donc capable de dire si Camarón l'interprète dans les règles de l'art. Les gens ne s'intéressent qu'à sa voix, qui leur plaît parce qu'elle est mélodieuse et agréable à l'oreille. Mais la connaissance en profondeur du *cante*, le fait de savoir s'il est interprété correctement et si tout son potentiel est développé, cela, personne ne le sait. Camarón chante à sa manière et il a beaucoup de talent. Cependant, s'il est devenu tellement populaire parmi les gitans, c'est plutôt parce qu'il est pour eux une sorte de symbole identitaire; alors qu'ils ne connaissent pratiquement pas

d'autres chanteurs gitans de grande valeur, comme El Chocolate, un des derniers grands *cantaores* sévillans, un des plus *flamencos*.

L.A: Le répertoire du *cante* est généralement réparti en *cantes grandes* et *cantes chicos*. Cette division est-elle pertinente, ou faudrait-il plutôt parler de *cantaores grandes* et de *cantaores chicos* ?

C.S.: Oui, on a déjà beaucoup discuté sur la question. Ce qui est certain, c'est qu'il y a des *cantaores* qui rendent des *cantes chicos* grands, et d'autres qui rendent des *cantes grandes* petits ! Mais, du point de vue musical, il faut reconnaître qu'il y a effectivement des chants qui sont plus «grands» que d'autres; la différence essentielle réside dans leur difficulté d'interprétation.

L.A.: Mais la difficulté n'est pas en soi un critère de qualité artistique. Il y a des formes extrêmement simples qui peuvent véhiculer tout l'art et toute l'émotion du monde.

C.S: Oui, c'est le cas du *fandango*. Certains *fandangos* peuvent être assez difficiles à interpréter, mais la plupart sont plutôt simples. Si, musicalement, on compare un *fandango* à un *cante por suguiriyas* «fort» – qui est un chant dur, intense, tragique même –, il y a indiscutablement une différence, surtout si on pense à ces *fandangos* un peu «simplistes» (*facilones*), qui plaisent toujours au public. Il y a donc bien un *cante grande* et un *cante chico*, mais il faut nuancer la distinction. A mon avis, la *malagueña*, par exemple, est un chant «énorme», mais celui qui ne sait pas l'interpréter correctement en fera un *cante chico*.

L.A.: Le *flamenco*, dans ses formes actuelles, est relativement récent. Que sait-on de ses origines ?

C.S.: En fait, on n'en sait pratiquement rien ! On ne peut rien dire avec certitude sur ce qui précède le milieu du XIX^{e} siècle, qui correspond à la création des fameux *cafes cantantes*, notamment à Séville. C'est là que débutèrent de nombreux *cantaores* renommés, tel Juan Breva. Mais on n'en a évidemment conservé aucun enregistrement. Il existe par ailleurs un ouvrage de Fernando de Triana, *Arte y artistas flamencos*, publié en 1935, juste avant la Guerre civile espagnole, qui parle de tous les artistes de cette époque: chanteurs, guitaristes, danseurs et danseuses, avec en plus de superbes photographies. Dans un autre livre plus ancien, écrit par un *costumbrista* dont j'ai oublié le nom,[4] on trouve la description d'une fête *flamenca* à Triana vers 1845-1850. Il y est dit qu'un orchestre jouait; pas seulement un guitariste, mais tout un orchestre, constitué d'une *vihuela*, de deux mandolines, d'un tambourin, de castagnettes...

---

[4] Il s'agit probablement de l'ouvrage de Fernán Caballero, intitulé *Escenas de costumbres* (1924) (L.A.).

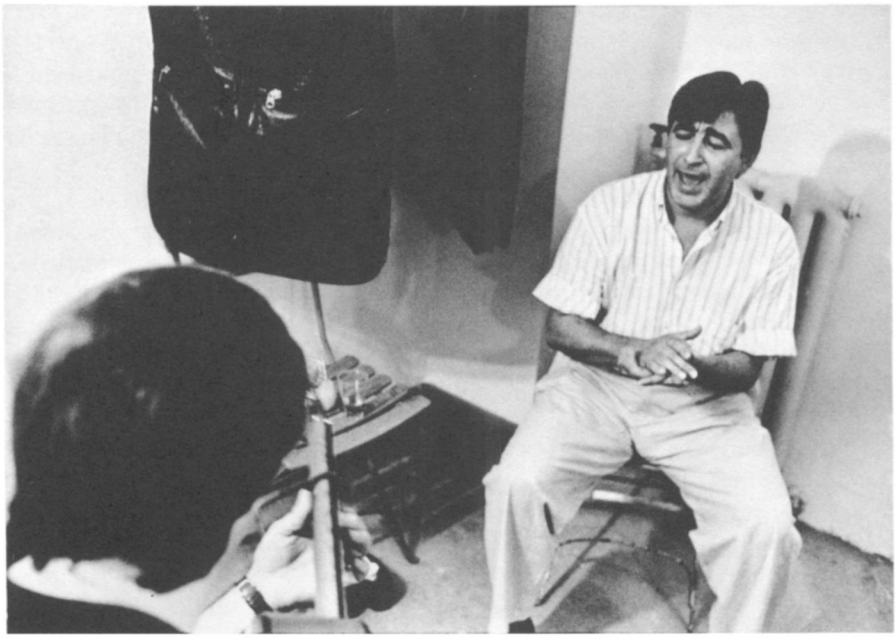


Fig. 2: Calixto en coulisse. De dos, à la guitare, Manolo Franco. Photo Enrico Gastaldello, 1990.

La question des origines reste très controversée et, à ce jour, personne n'a fait de recherches sérieuses sur le sujet. En revanche, on a publié une quantité impressionnante d'âneries et de mensonges à ce propos. Une chose certaine, c'est qu'à l'époque des Romains, entre le IV^e^ et le II^e^ siècle avant J.-C, des chroniqueurs comme Pline écrivaient que les « ballerines » (*ballarinas*) de la Bétique, c'est-à-dire la basse Andalousie, l'actuelle vallée du Guadalquivir, étaient très appréciées dans tout l'Empire romain, qu'ils appelaient alors *Mare nostrum*, la Méditerrannée, pour leur manière particulière de danser. Je ne dis pas que c'était du *flamenco* tel qu'on l'entend aujourd'hui, mais que les Andalous avaient déjà une manière distinctive de s'exprimer par la danse[5].

L.A.: On parle souvent d'une influence musulmane ou juive dans le *flamenco*; on dit par exemple que la *saeta* proviendrait de l'appel à la prière musulman ou de la psalmodie judaïque Qu'en pensez-vous personnellement?

C.S.: Il y a aussi une anecdote qu'on raconte à propos d'une *morisca* de Triana qui, lorsque l'Inquisition emmena son fils, chanta une complainte qui

[5] Voir à ce propos l'ouvrage de Bernard Leblon, qui cite aussi les allusions de Martial et de Juvénal sur les danseuses de Cadix (1990: 87, 107, 130)

serait à l'origine de la *saeta*. Une autre hypothèse serait qu'il y avait de nombreux *moriscos*, musulmans de naissance, ainsi que des juifs qui, une fois convertis au christianisme, chantaient publiquement devant l'image de la Vierge ou du Christ pour démontrer la sincérité de leur nouvelle foi chrétienne. C'était une sorte de confession publique, qui pourrait avoir été une source de la *saeta*[6].

Mais, en réalité, nous sommes là dans le domaine des conjectures, et chacun raconte ce qu'il a envie. Il y a par exemple un ouvrage de Hipólito Rossy[7] dans lequel il affirme que le premier à avoir chanté une *saeta por siguiriyas* fut Manuel Senteno. D'autres pensent plutôt que la *saeta* provient de la cantillation monastique, plus particulièrement de celles des frères augustins; et là, je suis d'accord, parce qu'on peut le vérifier, ne serait-ce que par le fait que les *saetas* ont conservé un fond grégorien très marqué. Dans des villages comme Mairena ou Marchena, où il y avait jusqu'à récemment des monastères augustins, on dit que les moines sortaient la nuit dans les rues pour exhorter les gens à la prière et au repentir par des chants qu'on appelait *saetas del pecado mortal*, et d'autres *saetas del arrepentimiento*, ou quelque chose comme ça. Et aujourd'hui, il est frappant de constater que ce sont justement ces villages qui ont conservé leur propre style de *saeta*. Lorsqu'on envisage les *saetas* globalement, on s'aperçoit qu'elles présentent de fortes similitudes entre elles; mais, avec le temps, des formes distinctes se sont développées sur une base commune. Mairena a conservé deux types de *saeta* autochtones, Marchena au moins six; il y en a aussi à Puente Genil, la *saeta pontonera*, à Cabra et dans une quantité d'autres villages andalous, qui avaient tous un monastère. On peut encore mentionner, à propos de la *saeta*, un moine, frère Diego de Cadix, qui passe pour avoir été un bon chanteur et qui, le premier, composa des *saetas* à quatre vers, alors que les plus anciennes n'en comportent que deux.

L.A.: *Saeta* signifie «flèche». Sait-on d'où provient cette appellation?

C.S.: En fait, non, mais il y a bien sûr eu de nombreuses spéculations sur ce nom. On dit par exemple que la *saeta* est une invocation adressée directement du chanteur à la Vierge ou au Christ, un chant qui va directement au Ciel.

L.A.: Le *flamenco* semble faire ressortir une caractéristique de la mentalité andalouse, que j'appellerais le «sens tragique de l'existence». Qu'avez-vous à dire à ce sujet?

C.S.: Qu'il soit andalou ou non, un musicien manifeste toujours sa manière d'être dans sa musique. Mais le *flamenco* n'est pas toujours dramatique; il peut même être très joyeux, il suffit de penser à l'*alegría*, qui est une de ses princi-

---

[6] A propos de la *saeta* et de ses origines, voir Larrea Palacín (1949).

[7] Voir la bibliographie.

pales formes. Mais évidemment, un chant comme la *siguiriya* est par définition tragique, elle est la tragédie dans le chant, et la tragédie n'est jamais gaie! Le point extrême de la tragédie, c'est la mort; il n'y a rien de plus tragique que la mort, surtout si elle est violente. Comment les Andalous réagissent-ils face à une telle fatalité? En pleurant, en criant, en se roulant par terre et en entrant dans une sorte d'hystérie collective; il se mettront à blasphémer et à protester contre l'injustice du sort. C'est cela que chante la *siguiriya*; elle est donc évidemment tragique, quelle que soit la manière dont on l'aborde!

On dit que la *siguiriya* comporterait des réminiscences des anciens chants des *plañideras* («pleureuses»), qui venaient pleurer les morts aux enterrements. Cette coutume serait antérieure à l'époque romaine, et elle était répandue dans tout le bassin méditerrannéen. Elle subsiste d'ailleurs dans certaines régions comme la Grèce ou le sud de l'Italie. Or, il existe un type très ancien de *siguiriya* qui s'appelle *playera*, et dont le nom serait une déformation de *plañidera*[8].

Mais, pour en revenir au sens tragique du cante, on ne le rencontre pas, par exemple, dans la *soleá*, qui met en scène l'affrontement entre un homme et une femme. La *soleá* s'adresse à une personne physique, et elle le fait d'une manière très subtile, très poétique: par l'insulte, l'insulte à une femme ou à un homme qui vous a trompé!

Il y a d'autres chants, en particulier les chants du Levante, les *tarantas*, les *tarantos*, les *cartagenas*, les *mineras*, qui se réfèrent au travail, concrètement à celui des mineurs. On y chante l'obscurité de la mine, le carbure, le forage, les risques d'effondrement, et aussi beaucoup la Vierge. A Cadix, par contre, on chantera plutôt la mer, les bateaux, les poissons, les vagues... Il y a aussi les *tonas*, les chants de forgerons dont on pense qu'ils seraient venus des Asturies avec les régiments asturiens qui combattirent Napoléon dans la région de Ronda.

L.A.: Certaines personnes pensent que le *flamenco* a une dimension presque magique. On parle du *duende*. Qu'est-ce que le *duende*?

C.S.: Pour moi, le *duende* est surtout une certaine qualité dans la relation entre le chanteur et ceux qui l'écoutent. Il y a des moments où le *cante* touche l'âme de l'auditeur dans ce qu'elle a de plus profond, où il provoque en lui une sorte de catharsis. C'est une sensation tout à fait spéciale, dont on ne trouve pas, je crois, l'équivalent dans d'autres musiques. Mais, pour que le *duende* se manifeste, il faut qu'il y ait une prédisposition, tant de la part du *cantaor* que de l'auditeur. Celui qui va écouter un chanteur dont on lui a dit des merveilles, avec un désir immense de l'entendre, comme s'il allait assister à un rite; si, ce jour-là, le *cantaor* est en forme, et si les paroles qu'il chante rappellent par

[8] Voir à ce propos Molina & Mairena (1979: 171) et Leblon (1990: 79). Calixto emprunte très certainement cette théorie aux premiers cités (L.A.).

exemple à celui qui l'écoute un événement de sa vie, quelque chose de très fort pour lui, ce dernier pourra alors être ému jusqu'aux larmes. Le *duende* est un moment de grâce, de concentration extrême, de vide mental. C'est pour cela que la technique est importante, parce qu'elle permet au *cantaor* et au guitariste de suivre leur inspiration et d'improviser, l'esprit complètement ouvert. Je dirais que le *duende* est, par définition, la communication totale: le *cantaor*, la voix, l'instrument et l'auditeur, tout devient alors une seule et même chose: c'est ça, le *duende*!

Propos recueillis et traduits de l'espagnol par
Laurent Aubert

Bibliographie

CABALLERO Fernán
1924 *Escenas de costumbres.* Madrid.

LARREA PALACIN Arcadio de
1949 «La Saeta». *Annuario musical* (Barcelona) IV: 105-35.

LEBLON Bernard
1990 *Musiques tsiganes et flamenco.* Paris: L'Harmattan.

MOLINA Ricardo & Antonio MAIRENA
1979 *Mundos y formas del cante flamenco.* Sevilla: Libreria Al-Andalus. [1e éd. 1963].

TRIANA El Fernando de
1987 *Arte y artistas flamencos.* Sevilla. [1re éd. 1935].

Discographie de Calixto Sanchez

Estilos flamencos. Guitares: Melchor de Marchena, Enrique del Melchor. RCA CL-35312, 1974.

Giraldillo del Cante. Enregistré en public à la 1re Biennale de Séville. Guitares: Pedro Bacán, Juan Habichuela. Dial Discos 10-1823, 1980.

De los Alcores a Granada. Guitare: Pedro Bacán. 1983.

Calle ancha. Guitare: Pedro Bacán. Coliseum C-0550, 1987.

Castillo de Luna. A paraître en 1991.

LIVRES

Ethnomusicology and the Historical Dimension. Papers Presented at the European Seminar in Ethnomusicology, London, 20-23 May 1986. Edited by Margot Lieth Philipp. Ludwigsburg: Philipp Verlag. 144 p., ill.

Lorsqu'en 1983, le Séminaire européen d'ethnomusicologie (SEEM) tint sa première conférence à St Augustin en Allemagne, peu de participants auraient pensé que les ethnomusicologues européens, notoirement isolés et divisés, seraient en mesure non seulement d'organiser des conférences annuelles, mais encore d'en publier des actes. Deux volumes ont paru jusqu'ici. Le premier, édité par Bernard Lortat-Jacob, porte sur L'improvisation dans les musiques de tradition orale (Paris 1987), mais c'est le second qui nous intéresse ici: *Ethnomusicology and the Historical Dimension*, qui regroupe une série de textes communiqués à la conférence annuelle du SEEM, réunie en 1986 à la School for Oriental and African Studies de l'Université de Londres.

Ce bel ouvrage représente une première pour les nouvelles éditions de Margot Lieth Philipp. Le texte intégral, y compris les nombreux diagrammes et exemples musicaux, a été réalisé sur une imprimante matricielle, mais le produit fini est tout à fait lisible et visuellement plaisant.

Le volume comprend onze articles et neuf résumés. L'excellente Introduction de Richard Widdess situe l'histoire en tant que paradigme central de l'ethnomusicologie: voilà une approche à laquelle souscrivent implicitement ou explicitement tous les auteurs concernés. Or, la manière spécifique dont chacun d'entre eux fait usage de la «dimension historique» varie considérablement. L'approche conjecturelle de l'écriture de l'histoire en tant que donnée objective est prédominante, mais on trouve aussi quelques articles consacrés au processus de construction sociale et symbolique de l'histoire musicale.

Deux contributions, celle de feu Pierre Sallée sur «Ethnomusicology and history in Gabon» et celle de Margot Lieth Philipp sur «Bamboula: Historical, Ethnological and Linguistic Evidence for a Forgotten Caribbean Music», sont des exemples significatifs de la première approche: tous deux visent à reconstruire l'histoire musicale en se servant à la fois de matériaux écrits et de la tradition orale. L'article de Jerko Bezic sur «The Historical Dimension of Urban Folk Songs in Croatia, Yugoslavia» décrit une de ces instances heureuses où une chronologie relativement fiable peut être établie sur la base de transcrip-

tions, voire même d'enregistrements d'airs populaires. D'une manière similaire, l'article de Paula M.T. Scothern sur «Paleo-Organology, Ethnomusicology and the Historical Dimension» donne un aperçu fort intéressant de l'archéomusicologie, discipline qui de par sa nature même, semble portée sur les objets fabriqués plutôt que sur la construction cognitive de symboles. Dans le passé, des approches comme celle-ci ont bien évidemment été cruciales pour constituer l'ethnomusicologie en tant que discipline historique, et c'est à la lumière de cette exigence qu'il faut considérer les mérites de travaux comme ceux de Philipp et Sallée.

En ethnomusicologie, une vue critique de la construction historique par le discours social est un phénomène relativement récent. Toutefois, trois articles du volume qui nous intéresse font apparaître l'histoire comme une discipline en devenir plutôt qu'une donnée réifiable. La contribution de Carol Tingey sur «The Nepalese Field-Work of Dr Arnold Adriaan Bake» et celle de Ruth Davis sur «Links Between the Baron D'Erlanger and the Notation of Tunisian Art Music» illustrent magistralement ce que Terence Ranger et Eric Hobsbawm ont appelé «l'invention de la tradition». Tingey et Davis, chacune à sa façon, montrent comment deux intellectuels occidentaux ont contribué de manière décisive à définir les canons d'une musique dite traditionnelle, elle-même déjà le produit d'un refaçonnage antérieur par des intellectuels urbains respectivement nepalais et tunisiens. L'article de Rudolf Brandl sur «Continuity and Change in Oral Music History of a Greek Island (Karpathos) from the 19th Century until 1981» peut se lire en rapport avec les textes de Davis et Tingey, car Brandl aborde à son tour la dimension idéologique des sources occidentales du XIX^{e} siècle sur lesquelles se fonde en partie son étude.

Enfin, à un niveau théorique plus général se situent les essais de Ghizela Suliteanu et Anna Czekanowska, qui passent tous deux en revue les principaux paradigmes (et dilemmes) jalonnant le processus de reconstitution de l'histoire musicale.

Veit Erlmann
Traduit par Isabelle Schulte-Tenckhoff

Anthony SEEGER. ***Why Suyà Sing. A Musical Anthropology of an Amazonian People.*** Cambridge: Cambridge University Press, 1987. 147 p. Accompagné d'une cassette audio d'exemples musicaux.

Pourquoi les Suyà chantent-ils? Parce qu'à travers le chant, ils pourront rétablir le bon et le beau dans le monde et s'y relier. Parce qu'à travers le chant, ils pourront restaurer un certain ordre dans leur univers symbolique, car le chant est une activité essentielle au rétablissement et à la continuation de certains

traits sociaux; une activité structurant l'espace, le temps et les relations humaines. Les Suyà chantent parce que le chant est un moyen indispensable pour articuler leurs expériences de vie et les processus de leur société. Le chant est une expérience du corps et de la personne sociale, une façon de perpétuer la société; le chant est aussi intimement lié à la production de biens matériels et à l'identité sociale.

Telles sont quelques-unes des réponses que propose Anthony Seeger à la question posée par le titre du livre. Si elles ne présentent pas un caractère définitiif, elles ont du moins le mérite de nous encourager à considérer le phénomène musical sous un angle nouveau.

Les Suyà, qui habitent le Parc National du Xingu dans l'État du Mato Grosso au Brésil, sont une communauté indienne du groupe Gê. L'auteur a passé de longues périodes chez eux, connaît intimement la culture de ce peuple dont il maîtrise la langue et les pratiques musicales. Il nous propose ici une approche de type «anthropologie musicale» (*musical anthropology*) par opposition à la plus traditionnelle «anthropologie de la musique» (*anthropology of music*). Cette terminologie n'est pas très précise en français et la distinction entre les deux concepts requiert une certaine réflexion. Si l'anthropologie de la musique considère la musique comme une partie de la culture et de la vie sociale, l'anthropologie musicale considère, elle, la façon dont l'exécution (*performance*) musicale crée de nouveaux aspects de la culture et de la vie sociale. Plutôt que de postuler, comme Merriam (1964), l'existence d'une matrice culturelle dans laquelle la musique a sa place, l'anthropologie musicale examine la façon dont la musique s'inscrit comme une composante active de cette construction.

Le livre tourne autour de la cérémonie de la souris qui a eu lieu en 1972 (et en 1976). Dans les chapitres décrivant cette cérémonie, l'auteur utilise le présent ethnographique comme artifice de narration. Cette méthode a été critiquée en objectant qu'un tel type de récit sépare les faits de leur contexte historique et tend à créer un modèle à partir d'un événement qui n'est pas forcément la norme. Seeger justifie son choix du présent en mettant l'accent précisément sur la particularité des événements dont il a démontré la pertinence culturelle et non pas sur leur normativité.

Le style du discours, parfois romanesque dans certains chapitres, pourra peut-être étonner le lecteur peu accoutumé à ce genre de description ethnologique très imagée, mais plaira sans doute à tous ceux qui aiment voir se dévoiler l'intimité des relations entre l'ethnologue et ses collaborateurs et informateurs. L'observation participante, ce comportement qui tend à privilégier la communication sur le terrain afin d'éviter toute distortion d'interprétation, est poussée ici à l'extrême.

Si toute enquête de terrain suppose un échange interculturel d'informations – et sur ce point, Seeger est irréprochable –, une élaboration des épisodes de son interaction avec les Suyà – échange de mythes et de chants – et une contextualisation de certaines de ses assertions auraient été souhaitables. Par exemple, une recherche sur la manière dont la version chantée du conte

d'Abiyoyo introduite par Seeger chez les Suyà a pu devenir un succès à travers le Xingu, tout comme certaines chansons d'autres ethnies adoptées par les Suyà, aurait éclairé le processus d'acquisition et de modiification du répertoire. Le tout aurait pu être considéré comme une expérience ethnologique visant précisément à éclairer ce processus. Cette expérience aurait à son tour ajouté à la connaissance de la psychologie sociale des Suyà et aurait enrichi l'excellente description du contexte socio-politique du chant que l'auteur nous offre dans le dernier chapitre.

Le deuxième chapitre traite en particulier des arts de la parole et cherche à dégager une terminologie vernaculaire des diverses catégories liées à des formes différentes de la parole. Il ne faut pas oublier que parmi les peuples Gê et d'autre groupes ethniques des basses-terres du Brésil, l'art oratoire prend une place importante comme moyen de transmission, non seulement des traditions, mais aussi des valeurs culturelles.

Ainsi, les Suyà distinguent les instructions (*sarén*) qui font référence au comportement social, et l'utilisation d'une technique de «ce que les vieux relatent» (*metumji iarén*). Il s'agit de narrations mythiques, ou encore de récitatifs (*huru iarén, ngatu iarén, gaiyi iarén*), discours récités ayant pour but l'instruction en public de certains individus sur le comportement à tenir pendant certaines cérémonies. La parole (*kapérni*) peut prendre des formes diverses allant de la conversation courante à l'allocution publique et aux exhortations. Les invocations (*sangére*) sont des récitations ayant un caractère rituel qui ont lieu dans des endroits privés. Parmi les chants ngére, formes vocales déteminées par la prédominance de la mélodie sur le texte qui est fixe, on distingue les chants criés (*akia*) des chants à l'unisson (*ngére*). Ce type de travail ethnographique détaillé est à encourager; il constitue en effet une contribution de valeur à l'approche cognitive des formes de pensée suyà.

Seeger considère toute *performance* musicale comme une activité créative, en ce sens que la création et la re-création de relations sociales à travers le chant cérémoniel engendre un contexte social qui, à son tour, va modifier d'autres contextes sociaux. Cela se vérifie dans le cas des petites sociétés traditionnelles qui ne possèdent pas de tradition écrite et où l'interaction entre les individus dans la vie quotidienne ne suffit pas à la re-création de la vie sociale – affirmation de valeurs, transformation de relations, diffusion d'idées – et où la *performance* rituelle devient donc nécessaire.

Ainsi, dans le quatrième chapitre, il assimile le village à la salle de concert et attire notre attention sur les aspects de re-création des relations spatiales dans des cérémonies où toute la communauté est impliquée. Il compare l'année à une saison musicale et envisage le calendrier rituel lié à l'écosystème et à la notion de temps comme une expérience sociale significative créée par les hommes et agissant à la fois sur eux. Il réduit la société à un orchestre et induit le rétablissement des relations sociales à travers les arts vocaux. Il identifie le corps à un instrument en mettant l'accent sur les fonctions du corps, sur ses ornements et sa gestuelle dans la vie rituelle. En postulant de cette façon l'emboîtement total de la musique dans son contexte social, Seeger prend une

position méthodologique qui peut sembler un peu extrême. Certes, le monde sonore de cette société est très lié aux facteurs qu'il mentionne, mais ses affirmations à cet égard doivent être nuancées.

Les questions quoi?, qui?, comment?, où?, quand?, pour qui? et pourquoi? que l'auteur pose à propos d'un chant suyà, ainsi que ses traductions des mythes et des chants, nous ramènent aux descriptions strictes de l'ethnographie classique. Cela est une bonne chose car l'ethnomusicologie peut mieux contribuer à la compréhensioon de la production sonore d'une société en réalisant cette ethnographie fine qui est la condition préalable à la formulation de toute hypothèse théorique et à d'éventuelles comparaisons.

Le chapitre 5 présente la transcription (adaptée de Roseman, c.f. bibliographie de Seeger) d'un chant à l'unisson de la saison des pluies et s'étend sur une discussion du problème soulevé par la hauteur absolue ascendante (*rising pitch*) du dit chant. Seeger cherche des explications plausibles à ce phénomène fort intéressant et son enquête l'amène à comparer des enregistrements antérieurs, à effectuer habilement des expériences de laboratoire et à tirer des leçons de son propre apprentissage du chant suyà. On pourra s'interroger sur ses conclusions, mais sa problématique est cohérente et son traitement est en fait exemplaire.

On aurait pourtant aimé avoir aussi une explication plus poussée du système sonore – la fonction régulatrice de la pulsation induite par la percussion, son éventuelle périodicité, la relation entre texte et forme – et du rapport qui existe entre les phénomènes révélés par son analyse de la *performance* – ces indications auditives (*aural clues*, p. 97) démarquant les sections du chant qu'il mentionne – et certains traits sonores concrets. Cela nous semble important, car nous avons nous-mêmes rencontré des concepts similaires dans le chant d'ethnies apparentées. L'auteur, qui connaît bien le chant par la pratique, aurait pu nous donner un aperçu à l'aide de transcriptions analytiques et non simplement descriptives.

En présence d'enregistrements, le rôle d'une transcription n'est plus celui de transmettre au lecteur une image approximative de ce que l'auteur a entendu, mais surtout de faire ressortir les éléments de perception qui le guideront vers une écoute la plus proche possible de celle des membres de la culture concernée. Ce qui compte dans toute transcription, c'est la pertinence émique du choix de chaque élément. En présentant une transcription, on accepte inexorablement la valorisation de certaines structures dont le choix nécessite beaucoup de réflexion parce qu'elles ne sont pas culturellement neutres.

En ce sens, la transcription de Roseman utilisée par Seeger est contestable. Par exemple, nous pourrions accepter le choix d'une figure ternaire comme unité de temps pour pouvoir noter la «syncope» – et nous utilisons ce terme avec précaution – qu'on entend par rapport à la pulsation régulière de la percussion; mais la pertinence d'une transcription, si serrée en ce qui concerne cet élément, doit être méthodologiquement motivée. Elle ne l'a pas été et la mise en relief d'autres éléments structuraux facilement perceptibles n'a même pas été suggérée.

D'autre part, de nombreuses coquilles doivent s'être glissées dans la transcription, car nous y constatons le manque d'indications – seulement dans la section A – de plusieurs pulsations de la percussion – nous avons compté huit absences, sauf erreur – et la présence d'une note qui ne devrait pas y figurer.

Mais nous attribuons peut-être à l'auteur des intentions qui n'étaient évidemment pas les siennes. Ces transcriptions sont là pour élucider le « mystère de la hauteur ascendante » (p. 88) plutôt que pour éclairer le fonctionnement d'un système musical qui s'avère d'ailleurs très intéressant.

Peut-être un petit détour dans d'autres écrits de Seeger nous permettra de mieux comprendre sa position. Il explique sa méthodologie ailleurs, dans un article dédié au chant des Suyà (1977) et s'exprime sur la vieille controverse entre orientation ethnologique et orientation musicologique en ethnomusicologie.

Il nous dit que devant une exécution musicale (*performance*), un ethnomusicologue d'orientation ethnologique commence en général par se poser des questions du type « Que sont en train de faire les membres de ce groupe et pourquoi le font-ils ainsi ? » ; tandis que le chercheur d'orientation musicologique se demandera plutôt « Quels sont les systèmes sonores équivalents à ce que nous appelons "musique" et quelles sont les structures de ce système sonore ? ». Toujours selon Seeger, les questions du musicologue sous-tendent un jugement de valeur, s'appuient sur des concepts liés à son propre système conceptuel et n'éclairent qu'une petite partie du champ d'enquête plus vaste proposé par les interrogations de l'ethnologue. Il poursuit en affirmant que ces deux attitudes ou orientations sont complémentaires mais que la plupart des études tendent à privilégier une des positions au détriment de l'autre. Il y a pourtant consensus pour dire que musique et société sont liées d'une certaine façon, mais qu'il est nécessaire d'aller au delà des généralisations pour découvrir la vraie nature des liens présumés entre les structures sonores et les hommes qui les produisent.

Bien que se situant dans le camp des ethnologues, Seeger prétend dépasser cette antinomie « contexte/produit ». Il le fait à travers son analyse de la *performance*. Nous soutenons sa position méthodologique mais il nous semble que dans son livre, il ne va pas tout-à-fait assez loin dans les implications de sa méthode et ne parvient pas à livrer la description complète du système que les musicologues sont en droit d'attendre.

La cassette accompagnant le livre présente un échantillon des différentes formes sonores entendues dans le village : conversation informelle, récit de mythe et plusieurs exemples de chants qui présentent un grand intérêt esthétique et qui s'accordent avec la description des genres faite par l'auteur. Le texte, qui renvoie aux exemples enregistrés, nous fournit des informations concernant le contexte de chaque enregistrement.

Pendant longtemps, la plupart des théories ethnomusicologiques ont été construites à partir des concepts tirés de l'étude des musiques d'Afrique et des grandes traditions d'Asie. Les musiques amérindiennes, en particulier celles des groupes ethniques des basses-terres de l'Amérique du Sud, n'ont guère été

prises en compte pour l'élaboration des dites théories. L'apport de Seeger est à cet égard incontestable; en mettant l'accent sur la *performance*, il nous fait découvrir des aspects propres à la culture des Suyà et à nombre d'autres cultures de la région, qui ne peuvent être décrites correctement qu'en considérant « la production musicale plutôt que le produit musical » (xv).

En effet, la musique de ces sociétés ne saurait être comprise dans son ensemble qu'à travers ce type d'approche. C'est précisément là que l'ethnomusicologie de cette région du monde peut contribuer à la théorie générale de notre discipline. En ce sens, le travail de Seeger est cohérent et honnête; il délivre ce qu'il promet et mérite toute notre considération.

En termes généraux, nous pensons – avec l'auteur – qu'il n'est plus possible aujourd'hui, dans une description ethnomusicologique, de s'en tenir strictement à une seule ligne de travail; le produit musical est aussi important que son mode de production et la plupart des sociétés traditionnelles en sont conscientes. Une approche sous plusieurs angles d'attaque et une certaine souplesse méthodologique sont de rigueur si l'on veut arriver à obtenir l'image globale d'une société et de sa « musique », ce qui est l'objectif avoué de notre discipline. Des approches différentes nous permettraient d'examiner un sujet sous des éclairages divers et d'apporter des aperçus nouveaux à notre description.

En somme, si la question « Pourquoi les Suyà chantent-ils ? » ne trouve pas ici sa réponse définitive, elle a le mérite de soulever à son tour d'autres questions, surtout méthodologiques, qui nous font avancer dans le chemin de la compréhension du phénomène sonore dans une société. Ce livre est un passage obligé pour tous ceux qui s'intéressent à cette région du monde et à ses traditions culturelles; il représente une contribution indéniable aux débats théoriques de l'ethnomusicologie.

Riccardo Canzio

Références citées

MERRIAM Alan P.
1964 *The Anthropology of Music.* Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

SEEGER Anthony
1977 « Porquè os indios Suyà cantam para as suas irmas ? », *in:* G. Velho (ed.), *Ensaios de Sociologia da Arte: Arte e Sociedade.* Rio de Janeiro: Zahar, p. 39-63.

Horacio SALAS. ***Le tango.*** Essai traduit de l'espagnol par Annie Morvan. Arles: Actes Sud, 1989. 359 p.

Édité en langue française, ce remarquable ouvrage de 360 pages est le premier, à notre connaissance, qui embrasse toute l'histoire du tango depuis les origines jusqu'aux années 1980.

Si le tango comme genre chorégraphique et musical est un phénomène aujourd'hui planétaire, puisqu'il est joué et dansé non seulement en Argentine, mais au Japon, en Colombie, en France, en Allemagne, en Italie, rares sont en revanche les livres sur l'histoire du tango. Nous ne parlons pas des monographies, plus ou moins bien réussies, sur telle ou telle figure marquante comme Carlos Gardel, Homero Manzi ou Astor Piazzolla, mais d'études systématiques. C'est pourquoi nous profitons de cette rubrique pour signaler la collection parue aux éditions Corredigor à Buenos Aires et composée de fascicules indépendants (vingt-cinq à ce jour) et réunis pour l'instant en quatre gros volumes reliés. Encore faut-il souligner que ces volumes ne constituent pas en tant que tels une histoire globale du tango, mais que chaque fascicule présente un thème particulier, comme la *milonga*, la *guardia vieja* (vieille garde), *las voces del tango* (les voix du tango).

Outre cette collection, il faut signaler le travail effectué par les chercheurs de l'Institut national de musicologie «Carlos Vega» de Buenos Aires qui ont publié en 1980 un coffret de trois disques accompagné d'un remarquable livret de 150 pages sur le tango, de ses origines à 1920, malheureusement difficilement accessible en Europe. Ce premier volume n'a, à ce jour, pas été suivi d'autres, et la crise économique et sociale qui secoue actuellement l'Argentine ne permet pas d'être optimiste quant à la parution des suivants.

Revenons à notre livre. Il ne s'agit pas d'un ouvrage d'ethnomusicologie à proprement parler. L'auteur est un poète et essayiste connu dans tout le continent sud-amércain, et c'est à la lumière de la poésie populaire et de la vie des hommes qu'il nous éclaire sur l'histoire du tango. Pourtant, il n'y a pas de frustration. La remarquable traduction d'Annie Morvan nous facilite l'accès à ce brillant ouvrage, que l'auteur a construit comme une sorte de roman populaire. Chaque chapitre constitue un temps fort de cette tragique et merveilleuse avanture du tango qui se poursuit, de nos jours encore, en Argentine et dans le monde entier. Les héros de l'histoire, sous la plume agile et légère d'Horacio Salas, ne sont plus seulement des noms sur des disques ou des photos dans les albums, mais deviennent charnels. Roberto Firpo, Julio de Caro et toute la vieille garde prennent vie devant nous pour notre plus grand plaisir. Les meilleurs poètes de l'après-guerre et les musiciens les plus connus comme les moins célèbres s'installent sur la scène et jouent pour nous, accompagnant Carlos Gardel et Julio Sosa. Cet ouvrage véritablement passionnant est indispensable à tout amoureux de musique traditionnelle et populaire.

Dans sa préface, Ernesto Sábato développe de manière magistrale les constituants principaux du tango: «C'est un sentiment triste qui se danse», dit le grand poète et parolier Enrique S. Discépolo. C'est la pensée triste des mil-

lions d'immigrés européens, notamment italiens, qui ont peuplé l'Argentine à partir des années 1880.

Si le métissage culturel est le premier élément, le sexe en est le second; pas le désir sexuel, que l'immigrant solitaire pouvait satisfaire «avec la tragique facilité que les lupanars offraient», car «dans ces lieux, le corps de l'autre est un simple objet», mais la «nostalgie de la communion de l'amour», nous dit Sábato.

Le mécontentement, suscité par un *machismo* refoulé et intériorisé, se traduit en une danse introvertie: «Seul un étranger peut commettre la sottise de profiter d'un tango pour bavarder ou s'amuser». «Le portègne[1] ne rit pas, ne s'amuse pas et, lorsqu'il sourit, c'est de travers. Le tango, dit Sábato, c'est une danse hybride de gens hybrides qui tient de la *habanera*, rappelle la *milonga* et a quelque chose d'italien, le tout joué sur un instrument d'origine allemande, le *bandonéon*.

La métaphysique enfin, comme produit de la croissance violente et tumultueuse de Buenos Aires, l'arrivée de millions d'être humains remplis d'espoir et leurs inévitables frustrations, la xénophobie des natifs contre cette vague humaine et l'absurdité de l'existence.

Le premier chapitre de l'ouvrage d'Horacio Salas s'ouvre sur la genèse du tango; *habanera* et *milonga*. La description de l'auteur nous paraît intéressante: «Quelqu'un demande un tango et, en guise d'explication, siffle quelques mesures entendues dans une fête de Noirs ou, pour mieux se faire comprendre, esquisse une ou deux contorsions moqueuses. Le musicien croit reconnaître une *habanera*, rythme que ses doigts connaissent bien, et il joue quelques notes de cette musique venue des Caraïbes il y a plusieurs années déjà. Timidement, quelqu'un le corrige. Ce qu'on lui a demandé serait plutôt une *milonga*. Puis, un autre musicien, qui se souvient, joue un curieux mélange de l'une et de l'autre, et la musique commence à se transformer».

Milonga issue de la campagne argentine et *habanera* cubaine apportée par les marins qui assuraient le commerce entre les ports des Caraïbes et ceux du Rio de la Plata.

Milonga signifierait «parole» dans la langue africaine quimbunda et par extension «la danse» en général. *Ir de milonga* veut dire «faire la fête», quelle que soit la danse qu'on exécute.

Tango: mot également d'origine noire pour beaucoup d'auteurs. Ricardo Rodriguez Molas remarque que le mot *tango* ou *tambo* est commun à plusieurs langues des régions d'Afrique noire d'où furent prélevés les esclaves: Congo, Golfe de Guinée, Soudan méridional. Le mot signifie «lieu fermé», «cercle», «enclos» et, par extension, tout espace interdit auquel on ne peut accéder qu'après avoir rempli certaines conditions initiatiques. Les négriers appelaient ainsi les endroits où ils parquaient les esclaves. Dans le Rio de la Plata, au début du siècle, on disait: «tango des noirs» pour «tam-tam des noirs», ou

---

[1] Portègne: habitant du port. En espagnol, les *porteños* sont les habitants de Buenos Aires.

«tambour des noirs» ou «danse des noirs», confondant cause et effet. Certains historiens soutiennent qu'au tout début, le tango était une danse pelvienne, sans nul doute d'origine africaine. «Tango» signifiait donc à la fois lieu, instrument de musique et danse.

A ces origines africaines, le tango intègre aussi une origine andalouse: le *tanguillo* qui serait une ancienne danse de la Renaissance ayant émigré à Cuba au moment de la conquête. Pour ajouter encore à la confusion, on jouait dans les théâtres du Rio de la Plata, dans les années 1880, des mélodies qui, sous le nom de tango, étaient en fait de simples *habaneras*.

Le tango n'apparaît donc pas comme un genre défini académiquement. Au terme tango s'attache à l'origine beaucoup d'ambiguité, tant il est vrai qu'en matière de musique populaire, un même vocable recouvre des genres différents et qu'un même genre peut se nommer de différentes manières selon les musiciens eux-mêmes. Ce n'est donc que peu à peu que surgit ce qui, dans les années 1910, va se faire connaître sous le nom de tango.

Les chapitres suivants sont consacrés à la description de la réalité sociale et des personnages mythiques du tango. Le *guapo*, tout d'abord. Charretier, dresseur de chevaux ou tueur d'abattoir, il est vêtu de noir (comme la mort qu'il côtoie), avec une pochette blanche à ses initiales et un foulard en alpaga, car en cas de malheur il eût été déshonorant de mourir sur le trottoir dans une autre tenue. En effet, c'est par le courage qu'il montre dans le duel qu'il s'acquiert l'admiration du *barrio* (quartier). Le *guapo* ou *compadre* se réfugie dans la nostalgie du passé, affecte ses mouvements, «surtout lorsqu'il s'agit de faire tomber la cendre de sa cigarette avec l'ongle très long du petit doigt». Le *compadrito* est aussi un habitué de la littérature populaire argentine. C'est la fausse gouape, le vantard, un individu méprisable qu'un coup de cravache suffit à faire taire, ce qui ne l'empêche pas de sortir le couteau, à l'occasion. Enfin, le *compadrón*, le *malevo* (malfrat) est ce qu'il y a de plus méprisable. Lâche, il abuse des femmes et des faibles, triche au jeu, ment, trompe ses amis et s'enfuit au premier heurt.

Tous ces personnages s'ébattent entre la rue, les cafés, les *conventillos* (logements où les familles d'immigrés s'entassaient) et les salons familiaux. Mais c'est dans les salles clandestines, les bastringues et les lupanars que va éclore le tango. Les premières académies ouvrent leurs portes vers 1870. Les *peringundin* (bastringues), connus plus tard sous le nom de *bailongos*, dans lesquels les hommes dansent entre eux, fleurissent, ainsi que les bordels où les «pupilles» dansent avec leurs clients jusqu'à l'aube.

Le trio musical fait son apparition: flûte, violon et guitare peuvent se transporter facilement pour jouer de maison close en maison close avec un répertoire sans cesse renouvelé pour ne pas lasser la clientèle. Les trios deviennent quatuors, intègrent le piano dans les lupanars les plus prospères, les autres se contentant d'un piano mécanique, moins coûteux, mais au répertoire immense grâce aux bandes perforées. De nombreux lupanars sont restés célèbres: «Laura», très élégant, «Maria la Vasca», plus populaire, situé dans le quartier de San Telmo et dans lequel ont joué des musiciens parfois célèbres comme

Vicente Greco, Ernesto Ponzio et le brillant flûtiste Carlos Bazán. Le duo Gardel-Razzano lui-même s'y fit connaître.

Avec l'émergence des classes moyennes dans les années 1910, le cabaret fait son apparition: l'«Armenonville», le plus connu, dans lequel s'illustrera le trio de Roberto Firpo qui débarrassera le tango de son aspect *canyengue*, c'est-à-dire sensuel, noir, pour entrer dans l'ère du «sentimentalisme inoffensif». La *guardia vieja* surgit alors: Angel Villoldo, l'auteur du célèbre «El choclo», Domingo Santa Cruz, Eduardo Arolas, tous deux morts tuberculeux et dans la misère.

A Paris, le tango s'édulcore. Il perd son caractère canaille et sexuel, ce qui n'empêche pas l'Ambassadeur d'Argentine de s'écrier, indigné: «Le tango est à Buenos Aires une danse réservée aux maisons mal famées et aux tavernes de la pire espèce. On ne le danse jamais dans les salons de bon goût ni entre personnes distinguées. Pour les oreilles argentines, le tango évoque des choses réellement désagréables».

Les années vingt et les cabarets chics sortent définitivement le tango des lupanars du début du siècle. Les orchestres de Julio de Caro et d'Osvaldo Fresedo vont constituer la *nueva guardia* (nouvelle garde). Le sextuor instrumental se généralise. L'orchestre joue des rythmes plus calmes, l'harmonisation et le contrepoint se développent. On ajoute un cornet au violon pour augmenter et modifier le volume de l'instrument dont le timbre nasal devient proche de celui de la voix humaine.

Apparaît alors la figure mythique de Carlos Gardel. «Carlitos» est la légende même: date et lieu de naissance discutés, mort tragique et plus ou moins mystérieuse. Enfant de la rue né pauvre et devenu richissime, célibataire, il incarne les aspirations populaires. Doté d'une voix superbe, ses influences sont à mi-chemin de la chanson faubourienne et de l'Opéra lyrique qu'il admire. Grâce au parolier Alfredo Le Pera qui débarasse le texte du langage *lunfardo* (argot populaire de Buenos Aires), le tango va faire le tour du monde: New York, Paris, Madrid; c'est la consécration internationale non seulement de Gardel, mais aussi du tango.

Gardel ouvre la voie aux chanteurs qui, après sa mort tragique en 1935, vont dominer le tango: Corsini, Magaldi, Charlo, Hugo del Carril. C'est l'époque où de grands poètes vont commencer à écrire les paroles de tango. Dans ces chapitres consacrés à Enrique Santos Discépolo et à Homero Manzi, l'auteur nous montre sa connaissance profonde de la poésie populaire argentine qui s'exprime dans le tango. La philosophie profonde de celui-ci, le désespoir, le scepticisme existentiel des années trente et quarante que l'on appelle en Argentine la «décennie infâme» et qui vit se succéder les dictatures militaires.

L'auteur a nettement privilégié dans son ouvrage la période qui s'étend des origines à la seconde guerre mondiale. Il passe relativement rapidement sur les années quarante et cinquante, alors que ce sont peut-être les années les plus riches de l'histoire du tango. Il n'y a plus de références précises aux événements de la période, hormis l'importance de Peron et de sa chute en 1955. Alors que, pour les périodes précédentes, Salas prenait un soin méticuleux à mettre en relation les mouvements sociaux et les faits musicaux, les derniers

chapitres ne sont que des monographies ponctuelles et brèves sur les figures les plus marquantes de l'après-guerre. Anibal Troilo et Osvaldo Pugliese sont les noms qui surgissent, bien évidemment, comme compositeurs et chefs d'orchestre, suivis de près par Horacio Salgán. Les chanteurs viennent ensuite: Edmundo Rivero, Julio Sosa et bien sûr Roberto Goyeneche dit «El Polaco» (le Polonais).

Enfin, on reste sur sa faim concernant les tendances actuelles du tango, malgré les six pages consacrées à Astor Piazzolla et les deux pages pour les seuls «piazzolliens» Eduardo Rovira et Rodolfo Mederos.

Toutefois, ce qui précède ne doit pas être pris comme une critique, l'auteur ayant été confronté à des contraintes de temps ou d'édition. Nous formulons seulement un regret, qui peut être entendu comme une invitation à écrire une suite à ce volume.

Deux annexes complètent l'ouvrage, toutes deux indispensables et très bien faites: un glossaire général des mots typiques de la réalité argentine intraduisibles dans le texte même et dont la plupart sont des mots *lunfardo* (argot de Buenos Aires); et une chronologie très précise des principaux faits sociaux et musicaux d'Argentine, qui commence avec l'élection de Sarmiento comme Président de la République en 1872 et se termine en 1975, année de la mort d'Anibal Troilo et du poète Catulo Castillo. Nous regrettons seulement l'absence d'une bibliographie générale sur le tango, notamment sur les nombreux ouvrages auxquels l'auteur fait référence dans son livre.

Michel Plisson

Ruth M. STONE. ***Dried Millet Breaking. Time, Words, and Song in the Woi Epic of the Kpelle.*** Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, xvi + 150 p.

Le livre de Ruth Stone relève du corpus grandissant de travaux qui cherchent à répondre aux questions les plus urgentes de l'ethnomusicologie. A l'aide de données recueillies chez les Kpelle du Libéria, l'auteur analyse la manière dont les gens construisent et vivent leur personne tout comme leur univers dans le jeu musical. A l'instar de tout ethnomusicologue qui aborde celui-ci comme un problème d'action sociale et de communication symbolique, Stone sait pertinemment que pareille expérience ne se révèle pas d'emblée au chercheur. Elle le précise d'ailleurs bien: «L'analyse quantitative ne nous offre guère d'explication satisfaisante ou encore complète de ce qui se passe» dans la tête de l'interprète (78). C'est plutôt une affaire de conjecture, d'inférence, d'interprétation et de comparaison. Et comme si cela ne suffisait pas pour dissuader quiconque d'aborder un problème si épineux, Stone a choisi un sujet

chapitres ne sont que des monographies ponctuelles et brèves sur les figures les plus marquantes de l'après-guerre. Anibal Troilo et Osvaldo Pugliese sont les noms qui surgissent, bien évidemment, comme compositeurs et chefs d'orchestre, suivis de près par Horacio Salgán. Les chanteurs viennent ensuite: Edmundo Rivero, Julio Sosa et bien sûr Roberto Goyeneche dit «El Polaco» (le Polonais).

Enfin, on reste sur sa faim concernant les tendances actuelles du tango, malgré les six pages consacrées à Astor Piazzolla et les deux pages pour les seuls «piazzolliens» Eduardo Rovira et Rodolfo Mederos.

Toutefois, ce qui précède ne doit pas être pris comme une critique, l'auteur ayant été confronté à des contraintes de temps ou d'édition. Nous formulons seulement un regret, qui peut être entendu comme une invitation à écrire une suite à ce volume.

Deux annexes complètent l'ouvrage, toutes deux indispensables et très bien faites: un glossaire général des mots typiques de la réalité argentine intraduisibles dans le texte même et dont la plupart sont des mots *lunfardo* (argot de Buenos Aires); et une chronologie très précise des principaux faits sociaux et musicaux d'Argentine, qui commence avec l'élection de Sarmiento comme Président de la République en 1872 et se termine en 1975, année de la mort d'Anibal Troilo et du poète Catulo Castillo. Nous regrettons seulement l'absence d'une bibliographie générale sur le tango, notamment sur les nombreux ouvrages auxquels l'auteur fait référence dans son livre.

Michel Plisson

Ruth M. STONE. ***Dried Millet Breaking. Time, Words, and Song in the Woi Epic of the Kpelle.*** Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, xvi + 150 p.

Le livre de Ruth Stone relève du corpus grandissant de travaux qui cherchent à répondre aux questions les plus urgentes de l'ethnomusicologie. A l'aide de données recueillies chez les Kpelle du Libéria, l'auteur analyse la manière dont les gens construisent et vivent leur personne tout comme leur univers dans le jeu musical. A l'instar de tout ethnomusicologue qui aborde celui-ci comme un problème d'action sociale et de communication symbolique, Stone sait pertinemment que pareille expérience ne se révèle pas d'emblée au chercheur. Elle le précise d'ailleurs bien: «L'analyse quantitative ne nous offre guère d'explication satisfaisante ou encore complète de ce qui se passe» dans la tête de l'interprète (78). C'est plutôt une affaire de conjecture, d'inférence, d'interprétation et de comparaison. Et comme si cela ne suffisait pas pour dissuader quiconque d'aborder un problème si épineux, Stone a choisi un sujet

peu exploré mais néanmoins central, à la fois délicat et nébuleux, qui est l'aspect temporel de la pratique sociale et de l'interprétation musicale en Afrique.

Stone part de l'hypothèse que le temps social constitue un mode fondamental d'organisation de l'activité musicale – la «qualité spécifique» du temps dans l'expérience kpelle étant «la configuration générale de tous les plans temporels vus comme un ensemble coordonné» (133). Son ouvrage est une tentative éloquente pour démêler ces plans à la lumière d'une hypothèse qualitative plutôt que de la seule analyse chiffrée. Dans le jeu musical en Afrique, le temps se constitue, d'après Stone, en un rapport de «tension essentielle» entre diverses dimensions, comme les reflète notamment au niveau microcosmique l'épopée Woi, le mythe central des Kpelle qui fournit les données fondamentales de l'ouvrage. L'une de ces dimensions est le cadre temporel extérieur d'une série de formules discursives et musicales, le plus souvent cyliques, qui fonctionnent comme une sorte de pilote automatique guidant les interprètes. A un autre niveau toutefois, l'expérience vécue de la narration de l'épopée Woi ne se révèle qu'au travers de l'analyse de plans temporels internes d'ordre qualitatif: temps événementiel et biographique, cycle de vie, temps du calendrier et temps historique. Stone avance que les principes de temporalisation sous-tendant chacun de ces plans s'imbriquent les uns dans les autres, et ce qui apparaît comme les caractères généraux du temps kpelle se retrouve dans l'interprétation de l'épopée.

Le deuxième des neuf chapitres de l'ouvrage contient la traduction anglaise intégrale d'une exécution particulière de l'épopée et en représente donc la pierre angulaire. Le troisième chapitre décrit l'interprétation de l'épopée kpelle comme une «mosaïque de mouvements et de morceaux» plutôt qu'un déroulement linéaire. C'est là, bien sûr, un trait que partagent de nombreuses exécutions musicales traditionnelles en Afrique, si bien qu'à l'avenir on aurait avantage, à l'instar de Ruth Stone, à qualifier les interprètes africains de «sculpteurs plutôt que de fileurs de l'acte sonore» (xiv). Sous le titre «Échanges perpétuant l'épopée», le quatrième chapitre aborde le pouvoir transformateur de l'épopée Woi, en s'inspirant de la théorie de la *communitas* de Victor Turner et de la distinction établie par Alfred Schutz entre temps interne et temps externe. Le cinquième chapitre explore les différences entre le cours ordinaire de la vie quotidienne et le temps imposé par le jeu musical, à partir de l'hypothèse que le déroulement de l'épopée se contracte en «moments» et «pépites» à contenu expressif et métaphorique accru. Le sixième chapitre esquisse les liens qui existent entre la notion de personne en Afrique et ses expressions dans l'épopée Woi. Quant au chapitre suivant, il tente de clarifier les parallèles entre la structure de l'épopée et les points forts du cycle de la vie africaine (naissance, mariage, mort). Le huitième chapitre montre comment l'acte musical recrée le passé et confirme la tradition, comment il parvient à articuler passé et présent ou, pour emprunter la formule de James Fernandez, comment il engendre l'expérience du retour à la totalité.

Dried Millet Breaking est une contribution majeure à l'ethnomusicologie africaniste, domaine où l'analyse structurale – ou qualitative, comme dirait Stone –

privilégiant le produit musical, a notamment retardé une meilleure compréhension du processus d'interprétation. Ruth Stone, en revanche, veille par exemple à ne pas succomber à la tentation d'en rester aux seules correspondances de structure – qui risquent d'être réifiantes – entre les modèles temporels qu'on retrouve dans la vie sociale et ceux propres au jeu musical. L'originalité de sa recherche réside dans le fait qu'elle a su intégrer une approche anthropologique et une approche musicologique, afin de saisir les processus d'organisation symbolique qui font qu'une « mise en scène de la culture », comme la représente l'épopée Woi, devient un acte central de la création sociale.

Il convient néanmoins de formuler quelques critiques. La première concerne un point de méthode. Bien que l'argumentation suivie dans l'ouvrage soit séduisante, la base factuelle mise à contribution ne répond pas toujours aux ambitions théoriques de l'auteur. Par exemple, Ruth Stone semble s'être bornée à ne considérer qu'une seule version de l'épopée Woi. A défaut d'une transcription intégrale de la version kpelle, les lecteurs kpelle trouveront peu de données dans la traduction anglaise pour vérifier les arguments avancés par l'auteur. Cela pèse d'autant plus lourd dans un livre dont le raisonnement concorde par ailleurs entièrement avec les meilleurs travaux récents en ethnomusicologie. Un autre problème est la répugnance de l'auteur à définir avec précision ses notions clef, comme « production d'expression » (13), ainsi qu'à conduire à leur conséquence logique les interprétations tout à fait séduisantes qu'elle offre de certains aspects de la pensée et du jeu musical kpelle, tel le concept de voie qui exprimerait les méandres de l'interprétation musicale et de la topographie (64). Plutôt que de démêler la complexité de l'expérience que les Kpelle ont du temps, en améliorant les couleurs, la substance et les contours de son tableau de la culture et du jeu musical, Stone recourt fréquemment à des comparaisons peu fondées avec des conceptions du temps prévalant ailleurs en Afrique et dans le monde. Ainsi évoque-t-elle l'émotion profonde ressentie en cours de jeu par le joueur de *mbira* zimbabwéen Hakurotwi Mude (erronément orthographié Hakurotwo); mais on apprend peu sur les effets que la récitation de l'épopée Woi par Kulung a eu sur le l'interprète lui-même ou sur son public. Ou encore, dans sa brève discussion de ce qu'elle appelle le temps historique, considéré comme un « temps objectif et chronologique » (121), Ruth Stone se réfère à John Hall pour attribuer cette dernière conception à Louis Althusser notamment. Non seulement la référence au marxisme structural français semble quelque peu déplacée dans le contexte en question, mais encore faudrait-il, pour être un tant soit peu pertinent, approfondir le débat et sonder ses implications dans une théorie africaniste de l'interprétation musicale.

Mais en dépit de ces défauts, l'ouvrage de Ruth Stone est à recommander à quiconque s'intéresse au problème du jeu musical en Afrique et cherche à dégager l'étude ethno-esthétique des limites étroites imposées par l'analyse structurale et quantitative, vers une dialectique de la pratique sociale et de la médiation culturelle.

Veit Erlmann

Traduit par Isabelle Schulte-Tenckhoff

Bernard LORTAT-JACOB. ***Chroniques sardes.*** Paris: Julliard, 1990. 165 p.

Quel anthropologue n'a pas, un jour ou l'autre, douté du bien-fondé de ses recherches? Quel musicologue ne s'est pas imaginé dans la peau du musicien plutôt que réfugié derrière son calepin et son magnétophone? Parfois l'expérience de terrain se révèle si riche, humainement parlant, que sa relation écrite en paraît presque futile, tant l'abîme entre le vécu et l'écrit demeure profond. Le décryptage des mécanismes musicaux et l'analyse de leur passage en actes sont certes nécessaires, tout autant que leur mise en épure selon les schémas académiques. Mais la Science est-elle une maîtresse exclusive au point de devoir être la seule bénéficiaire de nos émerveillements?

Ce sont probablement de telles interrogations qui ont incité Bernard Lortat-Jacob à transgresser la règle en publiant ses *Chroniques sardes*, tirées de ses notes de terrain les plus intimes. Comme bien d'autres, Lortat-Jacob est entré en ethnomusicologie par passion, mû par un désir insatiable, partout où ses enquêtes l'ont mené, de percer les secrets de cet être merveilleux qu'est le musicien. Mais, alors que la plupart de ses collègues traduisent leur découvertes exclusivement en termes érudits, cachant leurs émotions derrière des murailles de graphiques, de tableaux et d'exégèses jargonnantes – justifiant ainsi les subsides d'un quelconque fonds de recherche scientifique –, notre auteur tombe ici le masque et se livre à son lecteur avec une franchise volubile qui n'a d'égale que celle de truculents amis sardes.

En douze tableaux, qui illustrent autant de stations d'un calvaire allégrement consenti, il nous brosse une fresque haute en couleurs, dont les scènes et les personnages sont empreints d'un saveur toute méditerranéenne. «Par leur réserve apparemment naturelle, qui sans doute obéit à un ordre secret, les bergers et les paysans de Sardaigne sont à l'abri des relents tapageurs de l'âme», écrit-il (p. 151); et ailleurs: «C'est dans cet équilibre entre la tendresse fragile et la force morale incarnée par Tonino que réside le charme sarde» (111).

Chanteur réputé du village d'Irgoli, Tonino est un des protagonistes les plus attachants du récit. «Le chant de Tonino incarne et révèle Irgoli, la douceur du climat, du vin et de ses habitants» (111). Bien que d'un naturel rude et taciturne, l'homme excelle dans l'art convivial du «chant à guitare», dont l'espace de prédilection est le bistrot, autant que dans le sublime chant polyphonique a *tenore*, «à la fois trop beau et trop intense pour s'accomoder de l'atmosphère du bar» (116).

Mieux que toute autre circonstance, ce sont les processions de la Semaine Sainte qui confèrent aux *tenores* leur raison d'être la plus majestueuse. Partout où il a pu y assister, que ce soit à Santu Lussurgiu, à Aldo Maggiore ou à Castelsardo, Lortat-Jacob observe avec une admiration non feinte la rigueur et le sérieux avec lesquels on prépare, puis on célèbre ces rituels de Pâques, orgueilleusement cultivés par les confréries de la Santa Croce.

Pourtant, «l'archaïsme n'est pas vraiment l'affaire des Sardes» (127), comme le démontre l'exemple d'Attilio Cannargiu, maître méconnu des *lau-*

neddas et authentique alchimiste des sons. Passant toute la journée enfermé dans son atelier à tailler et à insuffler ses roseaux, l'anachorète de la clarinette triple réinvente quotidiennement la musique, ou plutôt, il «redéchiffre» le monde. «Tout son travail consiste à en évacuer les opacités. Lorsqu'il y parvient, il est habité par ce qu'il appelle le "sentiment juste". Le "sentiment juste", dit-il, c'est "quand la tête s'arrête pour fabriquer des choses précises", c'est-à-dire conformes à ce que la nature révèle. Alors, confesse-t-il, il lui arrive de pleurer» (80).

Chez Attilio, cette intuition des réalités essentielles se combine avec un orgueil peu réaliste. Bien qu'interprète médiocre, il affirme être le meilleur et, parmi ses rivaux, seuls les morts ont droit à un brin de sa considération. Revêche et jaloux de son savoir, il prétend ne devoir son art à personne. «En refusant de s'inscrire dans une quelconque filiation musicale et en niant la nature du savoir traditionnel, remarque l'auteur, Attilio semble avoir créé lui-même les conditions de sa solitude» (74).

La modestie ne semble pas être le fort des joueurs de *launeddas* puisque, à propos d'un autre musicien, Lortat-Jacob note avec humour que «d'Aurelio ont dit qu'il est un bon joueur de *launeddas*, mais à Aurelio, on dit qu'il est le plus grand de toute la Sardaigne» (84). Mais Aurelio Scalas est, lui, un authentique virtuose!

«Ame de la fête» (27), le musicien sarde connaît sa valeur, et il entend que cela se sache; le fait qu'un *professore* de Paris s'intéresse à lui à juste titre renforce néanmoins son prestige et sa respectabilité. Son double statut d'universitaire et d'accordéoniste amateur ouvre ainsi au chercheur les portes de la connaissance et suffit, comme en témoigne amplement ce récit, à motiver l'intérêt vite cordial et souvent débordant de générosité manifesté par la plupart des musiciens rencontrés.

Aussi délectables qu'elles soient, les anecdotes qui fourmillent dans ce livre sont avant tout instructives. Elles nous renseignent sur un microcosme à la fois indolent et bouillonnant, fait d'intrigues et de conflits autant que d'un remarquable sens de la solidarité. Mais elles sont aussi de précieuses leçons d'ethnomusicologie de terrain. On y apprend l'art de s'infiltrer dans un milieu et d'y créer l'empathie, de poser les bonnes questions aux bonnes personnes et au bon moment, afin de susciter la révélation des secrets d'école tout en respectant l'intimité de ses interlocuteurs. Tel qu'il apparaît dans ces pages, le métier d'enquêteur, fait de tact, de patience et de disponibilité, consiste en grande partie à savoir saisir la balle au bond.

Ainsi, lorsqu'à la suite du décès de son épouse, l'accordéoniste Salvatore Dillu fait le vœu de ne plus jouer en public, il décide, comme un médecin remet sa clientèle à son successeur, de vendre son répertoire – alors que tout le monde sait que «la musique appartient à celui qui la joue» (37). Ayant eu vent de l'affaire, Lortat-Jacob se présente à sa porte pour voir de quoi il retourne. S'ensuit une âpre discussion qui, pour le chercheur, n'a d'autre but que de recueillir un savoir auquel aucune méthode ordinaire ne permettrait d'accéder. A une autre occasion, l'enquêteur consent à prêter son propre accordéon, un

instrument superbe attirant toutes les convoitises, afin de s'assurer la confiance d'un interprète renommé.

Mais les héros de ces *Chroniques* ne sont pas tous musiciens: à travers les figures pittoresques de Coco l'éleveur de poules, de Graziella la logeuse ou de Pietro le postier et arbitre de football, l'auteur nous révèle un monde attachant, dont la grandeur est celle du quotidien. Et s'il sait que son regard, que sa présence modifie toujours le comportement de ceux qu'il observe, il est aussi sensible à la sincérité de cet œil sarde, qui «vous regarde sans vous contempler», qui «n'indique pas les relations possibles, mais affirme des relations réelles et, au delà, vous attribue une existence». Et l'auteur d'affirmer: «Je crois que c'est à la qualité de ce regard que je dois de ne m'être jamais ennuyé dans ce pays» (69).

Bernard Lortat-Jacob manie la plume avec élégance et précision, on le savait. Mais ici, son talent s'exerce dans un registre nouveau, qui lui réussit à merveille et dont certains feraient bien de s'inspirer. Cultivant le ton badin avec un délice non dissimulé, se mettant en scène sans fausse pudeur, il révèle dans ses *Chroniques sardes* ce que les ethnomusicologues préfèrent souvent taire, et fait silence sur ce qui retient habituellement leur attention. En d'autres termes, il s'y fait le complice des petits héros vantards et des grands artistes illettrés qui peuplent l'univers musical sarde.

Laurent Aubert

John BAILY. ***Music of Afghanistan. Professional Musicians in the City of Herat.*** Cambridge: Cambridge University Press, 1988. xi, 183 p., ill. gloss., index. Cassette disponible.

Cette monographie achève le tableau général de la musique d'Afghanistan dont deux autres ouvrages (Slobin 1976, Sakata 1983) avaient déjà brossé certaines parties. En dehors de ces derniers, les sources écrites sont rares et pour l'essentiel, John Baily présente des matériaux de première main, recueillis au cours de plusieurs séjours à Herât, dans les années 1970, durant lesquels l'auteur s'est profondément immergé dans la culture afghane. Cet accord personnel entre le chercheur et son terrain confère un ton juste à tout l'ouvrage. Malgré le niveau d'érudition remarquable et la finesse des analyses, c'est toujours de la musique, des hommes (et des femmes) que l'on y parle. Compte tenu des limites géographiques assez restreintes du sujet, on a donc une vision très complète et vivante de la musique professionnelle de Herât. Cette approche globale du fait musical couvre de nombreux aspects qui intéresseront également les ethnologues.

instrument superbe attirant toutes les convoitises, afin de s'assurer la confiance d'un interprète renommé.

Mais les héros de ces *Chroniques* ne sont pas tous musiciens: à travers les figures pittoresques de Coco l'éleveur de poules, de Graziella la logeuse ou de Pietro le postier et arbitre de football, l'auteur nous révèle un monde attachant, dont la grandeur est celle du quotidien. Et s'il sait que son regard, que sa présence modifie toujours le comportement de ceux qu'il observe, il est aussi sensible à la sincérité de cet œil sarde, qui «vous regarde sans vous contempler», qui «n'indique pas les relations possibles, mais affirme des relations réelles et, au delà, vous attribue une existence». Et l'auteur d'affirmer: «Je crois que c'est à la qualité de ce regard que je dois de ne m'être jamais ennuyé dans ce pays» (69).

Bernard Lortat-Jacob manie la plume avec élégance et précision, on le savait. Mais ici, son talent s'exerce dans un registre nouveau, qui lui réussit à merveille et dont certains feraient bien de s'inspirer. Cultivant le ton badin avec un délice non dissimulé, se mettant en scène sans fausse pudeur, il révèle dans ses *Chroniques sardes* ce que les ethnomusicologues préfèrent souvent taire, et fait silence sur ce qui retient habituellement leur attention. En d'autres termes, il s'y fait le complice des petits héros vantards et des grands artistes illettrés qui peuplent l'univers musical sarde.

Laurent Aubert

John BAILY. ***Music of Afghanistan. Professional Musicians in the City of Herat.*** Cambridge: Cambridge University Press, 1988. xi, 183 p., ill. gloss., index. Cassette disponible.

Cette monographie achève le tableau général de la musique d'Afghanistan dont deux autres ouvrages (Slobin 1976, Sakata 1983) avaient déjà brossé certaines parties. En dehors de ces derniers, les sources écrites sont rares et pour l'essentiel, John Baily présente des matériaux de première main, recueillis au cours de plusieurs séjours à Herât, dans les années 1970, durant lesquels l'auteur s'est profondément immergé dans la culture afghane. Cet accord personnel entre le chercheur et son terrain confère un ton juste à tout l'ouvrage. Malgré le niveau d'érudition remarquable et la finesse des analyses, c'est toujours de la musique, des hommes (et des femmes) que l'on y parle. Compte tenu des limites géographiques assez restreintes du sujet, on a donc une vision très complète et vivante de la musique professionnelle de Herât. Cette approche globale du fait musical couvre de nombreux aspects qui intéresseront également les ethnologues.

La musique d'art

L'ouvrage s'ouvre sur la situation géo-culturelle de la ville de Herât, suivie d'un aperçu historique. Malgré quelques données ponctuelles tirées d'ouvrages anciens, la chaîne de transmission de la musique d'art est impossible à reconstituer dans l'état actuel de nos connaissances. Dans le passé, Herât appartenait à une sphère musicale qui s'étendait de Bagdad à Delhi et reposait sur un système plus ou moins unifié grâce à des ouvrages théoriques en arabe et en persan. Toutefois, il semble qu'après le XVI[e] siècle, la science musicale ait perdu de son éclat et que cette grande tradition ait décliné à Herât, pour ne subsister qu'à l'état fragmentaire et sous des formes simplifiées. Des documents épars, soigneusement recueillis par l'auteur, laissent supposer une filiation persane remontant au moins au XIX[e] siècle; mais sur ce point, les Afghans semblent avoir perdu la mémoire. En revanche, ils rattachent leur musique classique (*klâsik*) actuelle aux *râga* de l'Inde. Des tables de comparaison mettent en parallèle les *râga* afghans et indiens. Pour plus de détails, on consultera les articles du même auteur (1981a, 1987) cités dans la bibliographie. Les modes les plus répandus sont Pâri, un mode pentatonique d'origine pashtun, Bairami, un mode de mi, Kausieh, un mode d'ut. Quelques modes sont considérés comme purement afghans (ou *pashtun*), tandis que d'autres sont dérivés des modes persans et portent encore les traces d'intonations en 3/4 de tons, toujours respectées par les rubâbistes de Herât. Le champ de l'analyse modale comparative reste encore à explorer malgré les informations précises de l'auteur. Le système afghan conserve sous des formes indianisées certains anciens modes orientaux comme Rakab, Zaoul (ou plutôt Zâwol, Zâbol); on en trouve d'autres qui ressemblent curieusement à des *maqam* uygurs. Enfin, la mention d'un répertoire de 72 *maqam* du répertoire des kiosques militaires *naqqâreh khâneh* ne manquera pas d'attirer l'attention des «maqâmistes»; hélas, seuls quelques noms subsistent dans les mémoires. (Nous arrivons cinquante ans trop tard: en 1980 également, nous rencontrions, pleins d'espoir, un vieux maître qui connaissait les anciens modes «irano-orientaux»; mais il était frappé de paralysie et ne pouvait plus jouer). Cette richesse et cette hétérogénéité modale tient aux courants multiples qui ont convergé vers l'Afghanistan. Ce pays fut une extension de l'Iran, mais l'influence de l'Inde fut très forte à l'est; il est aussi constitué d'ethnies très diverses: en dehors des Tâjik et Pashtun de souche indo-européenne, les Turco-mongols y sont représentés par les Uzbek, les Qizilbash (XVIII[e] s.) et les Hazara.

La nouvelle musique d'art provient de Kabul où, à la fin du XIX[e] siècle, certaines formes indiennes, *naghme-ye klâsik*, se fondirent avec des éléments pashtun, *naghme-ye kashâl*, pour constituer un répertoire instrumental principalement servi par le luth *rubâb*. A partir des années 1920, à Herât également, l'influence de la Perse avec ses *ghazal* et ses *maqâm* le céda à celle de l'Inde et ses *râga*, en particulier dans le domaine le plus savant. Quant au système rythmique savant, il apparaît plus simple que celui des *râga*, plus clairement indien et nettement formalisé, utilisant des cycles de 16, 12, 10, 7, et 6 temps.

C'est également de l'Inde que la musique afghane hérita d'une théorie pragmatique et claire et de structures de composition qui permirent néanmoins l'éclosion d'un style original. L'auteur, qui a aussi une solide formation de psychologue, pose la question de la raison de cette adoption : s'agissait-il de représenter ce que le musicien savait déjà, ou de lui donner un instrument cognitif facilitant l'acquisition du savoir ? (p. 56). C'est la première fonction qui semble la plus déterminante, du moins pour une catégorie de musiciens. La connaissance, même sommaire, du solfège et des concepts indiens est de surcroît un élément de prestige, dont les femmes musiciennes, notons-le, se passent totalement (58).

Les musiques populaires

Aux formes que l'on peut appeler classiques, les Afghans opposent le concept de musique régionale, *kiliwali*, *mahali*, propre à chaque ethnie (Pashtun, Uzbek, Hazaregi). Les professionnels associent à cette catégorie le concept de musique populaire telle qu'elle est diffusée et transformée par la Radio nationale de Kabul. Ce genre extrêmement populaire a ses vedettes. Devant la diversité ethnique qui compose l'Afghanistan, on imagine les problèmes auxquels ont été confrontés les responsables musicaux de la capitale. En peu de temps s'est constitué un patchwork de musiques populaires dans lequel les éléments d'origine restent toujours identifiables. A cet égard, l'étude de John Baily est un guide utile permettant à l'auditeur étranger, et sans doute bientôt aux Afghans eux-mêmes, de trouver son chemin dans l'imbroglio des sons de radio et de cassettophones qui agrémentent anarchiquement la vie des bazars orientaux. On aurait même souhaité davantage de détails permettant d'identifier chaque style régional.

La base sur laquelle s'est développée le « genre populaire » et les adaptations régionales est la musique pashtun, en particulier, selon l'auteur (82), le style urbain comme on le trouve à Jalâlâbâd ou à Kandahar, ainsi que la tradition de la vallée du Logar (sud-ouest de Kabul). Ce style se caractérise par des cadences rythmiques fortement marquées à la fin des vers et des sections instrumentales. (Ces cadences, ainsi que le son du *rubâb* – l'instrument national – sont probablement le souvenir le plus coloré que le voyageur conserve du paysage sonore afghan). L'alternance vocal/instrumental est aussi un trait marquant, avec la bipartition *astâi/antara* (antécédent/conséquent, vers/refrain).

Le rôle de la radio est, semble-t-il, déterminant dans la diffusion du répertoire, et les musiciens professionnels apprennent beaucoup d'airs par ce biais-là (83). Ainsi, le répertoire des musiciens de Herât comporte-t-il des pièces d'origines très diverses, dont l'auteur donne des exemples :

- *kâbuli*, musique souvent modernisée, avec instruments électrifiés et éléments d'harmonisation, l'orgue électrique côtoyant le *dutâr* ;
- *shomâli*, qui renvoie au nord du pays et aux ethnies tâjik, basé sur des types mélodiques non mesurés, *bi lai*, comme il en existe dans beaucoup de régions ;

- *filmi* est la musique des films indiens, connue en Afghanistan bien avant l'essor des salles de cinéma grâce aux disques. Les chansons de ce type sont soit traduites, soit restituées dans leur langue originale (urdu, hindi) dont les Afghans peuvent saisir les éléments. C'est sous l'influence du cinéma indien que l'antique *dutâr* fut transformé en une sorte de *sitâr* indien;
- *irâni* désigne les chansons persanes largement répandues à Herât par la radio et les cassettes. Elles parviennent parfois jusqu'à la capitale, après avoir été adaptées et «afghanisées» par les chanteurs de Herât;
- *mazâri* désigne les airs originaires de Mazâr-i Sharif, appartenant au répertoire populaire tâjik-uzbek. On les distingue des airs proprement uzbek, provenant du répertoire spécifique du *dutâr* ou *tanbûr*;
- les *naghmehâ-ye bâzi* sont un genre instrumental et parfois vocal, destiné à être dansé par des jeunes gens (*bacheh-bâzi*); ils sont d'origine uzbek, mazâri, ou logari.

Ces emprunts s'ajoutent bien entendu au fonds proprement herâti, lui-même composé d'une strate «ancienne» et de chants nouveaux en dialecte de Herât. Ce genre appelé «régional de Herât», *mahali herâti*, inclut des chansons rurales, des hymnes soufis, des chants de noces et de théâtre. Il est, lui aussi, soumis à un processus d'urbanisation. Il arrive que des airs anciens de Herât partent pour la capitale, et une fois adaptés, reviennent au pays dotés d'une nouvelle jeunesse. Tous ces processus sont soigneusement décrits par l'auteur. Il est possible enfin que, depuis une décennie, une nouvelle voie d'échanges se soit ouverte entre le Tâjikistan (URSS) et l'Afghanistan persanophone. L'auteur n'aborde pas la question des rapports entre ces deux peuples qui, depuis quelques années, prennent conscience de leurs liens culturels oblitérés jusqu'alors par la situation politique.

Le statut des musiciens et la vie musicale

Le statut social des musiciens et leurs idées sur la musique sont mis en évidences à travers de nombreuses anecdotes et une présentation de tous les groupes professionnels de la ville de Herât. Le statut de la musique est également évalué selon les divers points de vue des mollâs et des soufis, et selon le consensus populaire. (L'ethnomusicologue soucieux d'établir des relations claires avec ses informateurs a intérêt à tenir compte de ces catégories, de ces nuances et des valeurs différentes qu'elles revêtent en fonction du contexte).

Le terme de *sâzandeh* s'applique indifféremment à toute personne pratiquant la musique, mais celui de *musiqidân* («connaisseur de musique»), qui lui correspond, n'est utilisé que par les lettrés. De fait, les Afghans distinguent des catégories variées. Les plus courantes sont celles opposées de *shauqi* (amateur, non rémunéré, autodidacte) et de *kesbi* (professionnel, rémunéré, héritier d'une tradition familiale). Ces deux classes, bien étudiées dans les travaux de L. Sakata, ne sont pourtant pas nettement cloisonnées et s'assortissent de sub-

divisions et de nuances assez subtiles (102). Ainsi, le *shauqi* peut aussi être payé, mais il ne discutera pas son salaire à l'avance et acceptera ce qu'on lui donnera; ou encore, il pourra accéder au statut de professionnel à part entière. Certaines catégories sont déterminées par l'appartenance ethnique ou professionnelle: ainsi les barbiers *sâlmân* (possédant une échoppe), ou *dalâk* (opérant dans la rue) sont souvent acteurs, *ustâ* et joueurs de *dohol* et de *sornâ*. Leur statut est dévalorisé, de même que celui des *jat* ou *gharibzâde* qui pratiquent le théâtre populaire.

La vie musicale de Herât, du moins à l'époque où l'auteur y séjourna, est très animée, et l'on peut estimer à plusieurs centaines le nombre de musiciens, toutes catégories confondues. Ceux-ci se regroupent généralement en petits ensembles comportant *dutâr*, *rubâb*, *tabla* ou *zirbaghali*, ainsi que *surmandel*, *delrobâ*, *tanpura*. L'auteur décrit quatre groupes parmi les plus importants et représentatifs, en indiquant leur généalogie, les relations de parenté et les occupations de leurs membres, leurs sources de revenus, leur histoire. Le sentiment de supériorité qui prévaut parmi certains groupes s'appuie sur la revendication d'une généalogie plus prestigieuse, sur des compétences supérieures, sur la respectabilité de leurs membres féminins. Un exemple particulier illustre la situation d'un maître, *ustâd*, sur la scène culturelle (162 sq.): on y suit l'ascension artistique d'un certain Amir Jân soucieux de l'emporter sur ses rivaux, mais aussi de transcender une condition dévalorisée par le discrédit dont souffrent la musique et ses tenants dans l'islam puritain, et se prévalant d'un statut d'«artiste», *honarmand*.

Au fil de ces pages (114-123), on mesure le degré d'intimité de l'auteur avec les musiciens dont il recueille les confidences. Sans doute ceux qui ont côtoyé, comme nous, ces gens de Herât seront-ils davantage touchés par ces détails, mais la lucidité de l'auteur, tempérée par sa bienveillance latente, saura retenir l'attention du lecteur impartial. On découvre ici la dimension humaine de la vie musicale, on pénètre dans le domaine des valeurs, des mentalités, des catégories intellectuelles, on saisit le goût et la sensibilité de ces hommes. De plus, tous les processus de changements, agissant jusque sur le système lui-même, sont finement interprétés dans leurs rapports avec le nationalisme, la modernité et l'idéologie, ce qui leur donne un relief particulier. Sans doute ne s'agit-il là que de tranches de vie, d'insignifiants épisodes de l'histoire de la musique du Moyen-Orient, mais les soubresauts de l'histoire nous ont rappelé récemment la valeur des témoignages des temps révolus.[1] Une grande page de la vie musicale est tournée: c'est une chance que celle-ci ait été rédigée *in extremis*, avec un tel soin et un tel luxe de détails. L'auteur ne s'étend guère sur la situation actuelle et les perspectives d'avenir, mais le vœu qu'il formule et auquel le lecteur ne manquera pas de s'associer est que: «*the valuable cultural*

[1] Comme signe de la rapidité de cette transformation avant même la période d'occupation soviétique, signalons ce simple fait: en 1968, dans chaque maison de thé de Herât se trouvait un *dutâr* laissé à la disposition des clients; dix ans plus tard, nous fîmes le tour de toutes les maisons de thé de la ville sans en trouver un seul.

data I was able to collect in Herât in the 1970s will one day serve in the recovery of Afghanistan from depredation of war, a process that will require a cultural reconstruction as much as a material one» (p. xi).

Cet ouvrage a d'autres mérites. Bien que l'auteur ne s'aventure guère dans les universaux et laisse au lecteur le soin d'extrapoler et de saisir le général dans le particulier, il est évident que certains processus soigneusement décrits ont une extension qui dépasse largement le cadre assigné à une monographie. On pense par exemple à l'abandon d'une musique d'art d'importation (persane) et à l'émergence d'une musique d'art nationale à partir d'une greffe «étrangère» (indienne) soutenue par l'avènement d'un sentiment national trans-ethnique; ou encore, au développement d'une musique populaire urbaine intégrant des éléments ethniques hétérogènes. On a parfois l'impression de surprendre l'histoire de la musique dans une phase essentielle de son devenir et l'on imagine aisément que de semblables événements ont pu se produire ailleurs à d'autres époques.

Enfin, John Baily nous donne avec ce livre une leçon d'ethnomusicologie appliquée: il prend en compte les données historiques (notamment les récits de voyageurs), sociales, ethniques, les systèmes musicaux et les genres; il établit les liens synchroniques et diachroniques avec les traditions voisines; il illustre ses propos de cartes et de photos, transcrit et traduit les paroles des chansons, propose un glossaire et un index détaillés, tout en reconnaissant avoir appris la musique afghane, comme son épouse, Veronica Doubleday. Pour souligner la dimension humaine de ce travail, il nous faut préciser qu'il ne s'agissait pas seulement d'une tactique d'approche bien connue des professionnels, mais qu'il est passé maître dans le jeu du *rubâb*, ce qui explique mieux encore qu'il ne le fait lui-même (p. x), son degré de familiarité avec son sujet et son intimité avec ses «informateurs». Cette abondance de précisions et de détails, la mention de peut-être cent ou deux cents noms de musiciens, sont un geste de reconnaissance de la musique de l'Afghanistan. Reconnaissance de sa valeur culturelle et artistique – malgré la dévalorisation dont elle est parfois l'objet de la part des intellectuels ou des docteurs de la loi – mais aussi reconnaissance du témoin étranger qui a reçu sa plus belle leçon de musique (on s'en doute dès le Prélude, p. 1) et qui fut, on le devine, l'hôte choyé de ces hommes et de ces femmes.

Jean During

Références

SAKATA Lorraine
1983 *Music in the Mind: the Concept of Music and Musicians in Afghanistan.* Kent: Kent State University Press.

SLOBIN Mark
1976 *Music in the Culture of Northern Afghanistan.* Tucson: University of Arizona Press [Viking Fund Publications in Anthropology 54].

Keith HOWARD. ***Korean Musical Instruments: A Practical Guide.*** Seoul: Se-Kwang Music Publishing Co., 1988. 288 p. avec notations musicales, photographies, bibliographie, glossaire.

Cet ouvrage unique en son genre propose une présentation de quelques instruments de musique coréens parmi les plus couramment employés dans la musique d'ensemble contemporaine. L'auteur effectue sa démarche du point de vue de l'exécutant qui enquête sur chacun de ces instruments, en explore la technique instrumentale, en découvre le répertoire, bref, se familiarise avec les possibilités et les difficultés de chacun d'entre eux. L'enquête s'étend en outre à la fabrication des instruments, et l'auteur passe en revue les interprètes et autorités en la matière. Mais ce livre n'est pas seulement un guide pour le musicien amateur ou le curieux: la somme d'informations historiques, linguistiques et musicales qu'il contient en fait un outil de travail indispensable à qui veut approfondir la genèse et l'utilisation de ces instruments.

L'étude de l'origine de chaque instrument est exposée de façon succinte mais rigoureuse, car tous les éléments pouvant guider le lecteur vers des approfondissements éventuels sont indiqués et accompagnés de références précises et averties; ainsi le côté livresque de la recherche entreprise, loin d'être négligeable, donne toute leur valeur aux méthodes de pratique instrumentale qui suivent.

Cet ouvrage témoigne également d'une connaissance rare et précieuse de la langue et de la culture coréennes telles qu'elles apportent au lecteur l'enseignement dont a bénéficié l'auteur en le mettant à sa portée: toutes difficultés se trouvent aplanies et digérées en quelque sorte pour que ces informations soient présentées comme un produit fini: il s'agit donc là du fruit d'un long apprentissage et d'une accumulation intelligente de documents. La motivation de l'auteur vient du fait qu'aucun manuel de pratique instrumentale ne pouvait donner satisfaction à qui voulait concevoir celle-ci liée à une recherche historique et organologique. L'habitude coréenne d'un enseignement oral et mémorisé de professeur à élève, la fréquence de la pratique auprès d'un maître qui sert de manuel vivant ne réclame pas vraiment de rigueur dans la notation. De plus, jouer d'un instrument d'une part et chercher à en percer les origines culturelles et matérielles d'autre part sont deux approches qui peuvent sembler sans rapport: Keith Howard a cherché à ressouder ensemble les disciplines diverses dont relèvent ces instruments; ainsi chercheurs, musiciens ou facteurs d'instruments peuvent y puiser les informations qui les concernent et, en même temps, avoir accès à toutes les facettes du sujet.

Ce catalogue d'instruments coréens met en lumière sept instruments: le hautbois *p'iri*, la flûte verticale *tan*so ou «flûte courte», la flûte traversière *taegum*, le tambour en sablier *changgo*, la cithare à douze cordes et chevalets mobiles *kayagum*, la cithare à six cordes et frettes fixes *komun'go* et la vièle à deux cordes *haegum*. Pour chacun de ces instruments, l'auteur passe en revue les données historiques à partir de différents ouvrages anciens tels que le *Samguk sagi* «Histoire des Trois Royaumes» datant du XII[e] siècle, le

Koryo-sa «Histoire de la dynastie Koryo» (compilée en 1452) et le *Akhak kwebom* de Song Hyon (1493), ainsi qu'un certain nombre de sources coréennes récentes comme les publications de Song Bang-song, Lee Seung-nyol, Lee Hye-ku et Song Kyong-nin; quand il y a lieu, cette recherche s'accompagne de données recueillies à partir de trouvailles archéologiques. Pour certains instruments – en particulier le *p'iri*, le *tanso*, le *kayagum* – l'auteur approfondit la comparaison avec des instruments apparentés; il expose ensuite les éléments concernant la manufacture de l'instrument, sa technique de jeu ainsi que son système de notation. Chaque chapitre consacré à un instrument différent peut se lire ou se consulter indépendamment du reste de l'ouvrage et forme un tout à lui seul: les informations données ailleurs y sont répétées sans qu'il soit besoin de chercher d'explication complémentaire hors du chapitre.

De nombreux exemples musicaux jouables pour chaque instrument sont présentés dans le chapitre même qui le concerne et également en fin de volume; deux systèmes de notation principaux sont utilisés en plus de la notation sur portée: la notation verbale *ku-um* et la notation *chongganbo*. La première consiste en syllabes dépourvues de sens qui correspondent aux notes et au doigté sur l'instrument, la seconde est la notation rythmique traditionnelle inventée sous le règne de Sejong (1418-1450) qui comprend des lexigraphes sino-coréens identiques pour chaque instrument, auxquels s'ajoutent des symboles différents suivant les ornements et techniques propres à chaque instrument; cette dernière notation se présente en une série de carrés figurant chacun une unité de valeur de temps, eux-mêmes divisibles en segments de valeur égale; leur lecture se fait suivant les colonnes verticales de droite à gauche – comme pour un texte ordinaire – en tenant compte des éléments contenus dans les carrés et des séquences structurales regroupant plusieurs colonnes en section. En fin d'ouvrage sont présentées quelques mélodies à jouer en ensemble: ce sont *Chunggwang chigok Seryongsan* et *Chunggwang chigok T'aryong* pour *tanso*, *teagum*, *changgo* et *kayagum*, ainsi que *Yuch'osin chigok Seryongsan* et *Yuch'osin chigok T'aryong* pour *p'iri*, *haegum*, *changgo* et *komun'go*.

Peu de critiques sont à faire devant un travail si bien accompli et si utile; notons malgré tout que la lecture non pas verticale mais horizontale de l'index surprend *a priori*; un tableau des différents systèmes de transcription des mots coréens aurait été aussi bienvenu car la romanisation adoptée (selon McCune-Reischauer) apporte quelques différences surtout dans l'emploi des *g* et des *k*, et aussi des apostrophes. Quelques erreurs dans les transcriptions des mots chinois: *gonghou* au lieu de *konghou* et *wogonghou* au lieu de *wokonghou* (81), alors que ce terme est écrit correctement plus loin (194); de même, *Wenxian Tonggao* est à corriger en *Wenxian Tongkao* (120).

Rendons un hommage sans réserve à ce livre qui comble un vide important dans les recherches sur la musique coréenne.

Lucie Rault Leyrat

Keith HOWARD. ***Bands, Songs and Shamanistic Rituals: Folk Music in Korean Society.*** Seoul: Royal Asiatic Society, Korea Branch, 1989. xv + 295 p., 16 photos hors-texte.

Ce travail «est un plaidoyer pour l'intégrité. Le contexte traditionnel dans lequel la musique populaire s'est développée et était jouée est en voie de disparition rapide. Il n'est plus possible de parler des contextes d'exécution dans le travail et dans les rituels comme si la musique continuait à faire partie de la vie de tous les jours. Plutôt que de concentrer nos efforts sur les paramètres musicaux exclusivement, nous avons aujourd'hui la dernière occasion de rassembler des informations sur la musique dans ses contextes locaux, avant que la seule musique populaire qui survive ne représente plus qu'une forme restructurée pour le divertissement, dans laquelle le professionnalisme et la standardisation garantiront les applaudissements du public, tout en décourageant la pratique de cette musique par ceux auxquels elle appartenait traditionnellement».

Dédié au peuple de Chindo, une île au sud-ouest de la péninsule coréenne, cet ouvrage lui est exclusivement consacré. L'auteur situe d'abord le contexte géographique, historique, économique et social. Il tente ensuite de clarifier la terminologie désignant la «musique populaire», opposant les appellations vernaculaires aux termes savants. Il replace de même les tentatives de classification des genres dans leur contexte historique et social.

Le premier genre étudié ici est un ensemble de percussions (gongs et tambours) qui joue en procession à travers le village pour y effectuer un rituel de purification. Le parcours est structuré par une suite de cellules rythmiques spécifiques, nommées («un coup», «deux coups», «en longeant les murs», «à la porte»...) et vocalisées (par exemple *kkwaeng mae kkwaeng mae kukkaeng kkwaeng kukkaeng kkwaeng mae kkwaeng kukkaeng*). Puis est analysée la formation des ensembles, leurs hiérarchies interne et externe, les moyens de transmission, fondés sur l'enthousiasme (*hung*) individuel, le rôle des danseurs et porteurs de bannières, la question du professionnalisme. L'étude des chants suit le même plan: discussion serrée sur la terminologie, définition des genres, exemples musicaux et textuels. Suit un très intéressant chapitre sur l'esthétique de la voix, confrontant analyses des échelles hors-temps et pratiques.

La troisième partie se veut l'étude de rituels chamaniques. Le plan suivi est exactement le même, et son originalité se montre ici à découvert. En effet, la question de savoir si le chamanisme constitue une religion, question tant débattue par les spécialistes de la Corée, dont Howard n'ignore rien, est remplacée par une étude très près des gens et du terrain des pratiques et des discours. Cette «remise sur ses pieds» de la théorie a une grande valeur, en ce qu'elle apporte au débat des documents de première main. Elle a cependant ses limites, dont l'auteur est conscient, car «les données ne doivent pas être considérées comme représentant des faits objectifs» (193).

En complément, Howard démontre la pauvreté des sources historiques et donne quelques intéressants exemples de mythifications, où des pièces recréées sont présentées comme d'authentiques antiquités.

Keith Howard a beaucoup écrit pour l'UNESCO, et le dernier chapitre s'en ressent. Il s'adresse en priorité aux décideurs culturels, et leur propose une réflexion fortement étayée sur les avantages et les inconvénients du système des «Biens culturels intangibles», qui distingue des formes, des ensembles et des personnes en vue de leur préservation pour les générations à venir.

Keith Howard réalise ici un chef-d'œuvre (au sens artisanal du terme) en matière de monographie. Le terrain, bien choisi, est soigneusement délimité, les discussions et les problèmes posés clairement sans jamais interférer avec l'exposé des faits. Partitions, textes des chants, photos ou tableaux viennent à propos relayer l'écriture. Notes, glossaire avec caractères des termes coréens et bibliographie abondante attestent du sérieux d'un travail à la fois sensible et savant. Tout au plus pourrait-on relever l'absence d'index.

D'où vient alors le sentiment irritant d'un manque que j'ai éprouvé à sa lecture? D'une part le choix de titres légers et trop bien balancés fait apparaître une symétrie dans l'organisation du livre, là où devrait être mise en évidence la progression de l'extérieur (le contexte) jusqu'au cœur (le «chamanisme»). Le chapitre concernant le système des «Biens culturels intangibles» aurait mieux trouvé sa place en annexe qu'en conclusion d'un livre dont la réflexion va bien au delà de recommandations de politique culturelle. Les discussions de l'auteur avec ses collègues coréens, certainement justifiées, écartent du propos le non spécialiste. De plus, sa définition du prétendu «chamanisme» prête à confusion, puisqu'elle ne correspond en rien à celle, usuelle ailleurs, de Mircea Eliade ou Roberte Hamayon. Il suit en fait, comme le font ses collègues coréens, l'habitude japonaise d'appeler ainsi la religion populaire, faute de pousser la logique jusqu'à la qualifier de «superstition», car c'est bien d'un tel rejet qu'il s'agit au départ. On ne trouvera donc dans ce «chamanisme» ni extase, ni voyage. Il serait préférable d'utiliser l'appellation de «paganisme»[1]. Enfin, le rapport entre musique et rituel est une question si passionnante qu'on aurait souhaité des conclusions plus personnelles, par exemple sur la relation entre le rituel et son sens. Le lecteur au fait des travaux de l'école française de sciences religieuses[2] sera dérouté par ce qui lui apparaîtra comme de la naïveté dans une démarche qui a sa cohérence dans l'école anthropologique anglo-saxonne (Howard était un disciple de John Blacking). On conseillera donc au lecteur de lire en priorité les paragraphes descriptifs. Les questions théoriques seront alors résolues d'elles-mêmes, au profit d'une meilleure connaissance d'une tradition qui apparaît non seulement d'un grand intérêt, mais d'une grande force.

François Picard

---

[1] Telle que définie par Marc Augé dans *Génie du paganisme* (Paris: Gallimard, 1982).

[2] On lira notamment Charles Haguenauer: «Religions de l'Extrême-Orient (Corée, Japon)», *in: Problèmes et méthodes de l'histoire des religions.* Mélanges publiés par la Section des Sciences religieuses à l'occasion du centenaire de l'École pratique des Hautes Études. Paris: PUF, 1968: 57-61, ainsi que Kristofer Schipper: «Religions de la Chine», in: École pratique des Hautes Études, *Annuaire. Résumés des conférences et travaux*, tome XCV 1986-87: 108-14, à qui je dois par ailleurs (communication personnelle) l'explication de l'origine de l'appellation de «chamanisme» appliquée à la religion populaire.

DISQUES

Brésil: le monde sonore des Bororo. Enregistrements et texte: Riccardo Canzio; photographies: Priscilla Ellis. 1 CD AUVIDIS-UNESCO D 8201, 1989. Durée totale: 78'27".

Brésil central: chants et danses des Indiens Kaiapó. Enregistrements: René Fuerst et Georges Love (1966), Pascal Rosseels (1974-75), Gustaaf Verswijver (1978-81); texte: Gustaaf Verswijver; photographies: René Fuerst, Gustaaf Verswijver. Coffret de 2 CD AIMP XIV-XV, VDE CD 554/555, 1989. Durée totale: 120'.

Voici deux publications importantes et de grande qualité sur des musiques amérindiennes du Brésil. De telles publications sur cette région sont à saluer lorsqu'on sait leur rareté dans le paysage discographique. Répétons-le, les productions sonores indigènes d'Amérique du Sud sont encore très peu connues, et il reste un immense travail ethnomusicographique à fournir pour pouvoir commencer à comprendre ces musiques. D'autre part, on le sait, la plupart de ces civilisations sont violemment menacées aujourd'hui, et l'accès à nombre de ces communautés par des chercheurs qui pourraient les faire connaître est périodiquement interdit.

Ce rappel n'est pas inopportun ici, en particulier dans le cas de la publication concernant les Bororo: on ne trouve dans le texte aucune information précise sur la situation, pourtant très préoccupante, de leur communauté. On touche là aux limites des grandes collections internationales comme celles de l'UNESCO, dont chaque texte publié doit être soumis à l'approbation des représentants des gouvernements en place. Ces publications peuvent devenir alors de véritables contresens, vitrines culturelles de la société nationale masquant les réels problèmes des minorités indigènes.

Au contact des fronts de colonisation depuis près de trois siècles, les Bororo ont été rendus célèbres par la littérature ethnologique. Selon Canzio, leur population s'élève aujourd'hui à huit cents personnes. Leur culture matérielle emprunte beaucoup à celle de la civilisation moderne environnante, mais dans leur musique de rituel, telle qu'elle nous est présentée ici, on ne peut déceler de transformation liée à la colonisation. Ces extraits confirment donc l'étanchéité entre les systèmes sonores indigènes des basses terres d'Amérique du Sud et les musiques non amérindiennes, citadines ou paysannes.

Ce disque fut enregistré entre avril et août 1987 au village de Garças, réserve de Merure (Canzio, communication personnelle). Les huit premières plages sont consacrées à une cérémonie de deuil dont nous pouvons suivre le déroulement sonore. Malgré l'espace restreint qu'offre la brochure explicative, la présentation du contexte ethnographique est à la fois claire et concise: chaque pièce est bien située dans l'environnement social et cosmologique si complexe des Bororo. Toutefois, une contextualisation plus substantielle aurait été souhaitable.

Exhortations, oraisons récitées, cris, chants en solo ou en chœur... la voix est à l'avant-scène de l'art sonore bororo. Si les instruments de musique offrent «peu de possibilités de variations de timbres ou de hauteurs», les hochets presque omniprésents ont bien une fonction structurante pour les chants qu'ils accompagnent. Mais l'analyse des rythmes joués avec ces hochets semble nécessiter une connaissance pratique de leur technique de jeu complexe. Ces chants bororo apparaissent dans leur ensemble comme différents des autres «musiques gê»; seuls, les premiers chants de l'*oieigo* (plage 9) sont comparables aux chants des autres Gê par leur rythme, et plus précisément par leur mode d'accentuation. La deuxième plage (*marido paru*) met en jeu presque toutes les sonorités dont disposent les Bororo: voix, hochet, flûte, trompe, clarinette (?), tandis que la plage 6 (*aije*) nous offre un des rares enregistrements de rhombes publiés: bourdonnement magnifique et impressionnant des esprits associés à la mort.

Ce recueil de compositions sonores bororo est étonnant par ses qualités émotionnelles et esthétiques, mais aussi par son originalité dans le contexte des musiques des basses terres d'Amérique du Sud. Devant une telle richesse sonore, on peut regretter que cette publication n'ait pas accordé une place plus importante aux analyses musicales, et qu'elle ne propose pas de transcriptions ni de traductions des chants. Cependant, grâce à l'indexation des plages, l'auteur envisage d'élargir l'analyse des enregistrements dans d'autres publications. Mais, par la qualité des photographies et des enregistrements qui restituent détail, espace et relief, par la durée des pièces proposées – la dernière plage dure quarante minutes – ce beau disque nous permet de suivre cette musique amérindienne comme une liturgie.

La seconde publication est consacrée aux Kaiapó qui appartiennent, eux aussi, à l'ensemble linguistico-culturel gê, et dont la population s'élève à 3500 individus. Le premier disque de ce coffret concerne les Kaiapó-Mekrãgnoti, le second les Kaiapó-Xikrin ou Purkarot. Ces deux communautés ayant fait scission depuis le début du XVII^{e} siècle au moins, «passent pour être les plus éloignées l'une de l'autre du point de vue géographique, historique et même culturel. Mais en dépit de cette distance, les expressions musicales des Mekrãgnoti et des Xikrin sont très proches» (p. 14). Les enregistrements des Mekrãgnoti sont les plus récents (1974-1981) et furent pour la plupart réalisés en «situation réelle», alors que la «musique xikrin fut enregistrée sur commande lors de séances spécialement organisées à cet effet» (p. 15); ces documents, qui da-

tent de 1966, sont de moins bonne qualité technique (saturation assez fréquente). Soulignons l'honnêteté des éditeurs qui indiquent précisément les circonstances de chaque enregistrement.

La majorité de ces chants et danses font partie de rituels et sont présentés sous leur aspect fonctionnel: cérémonies d'impositions des noms, chants pour stimuler la maturation du maïs ou pour assurer le succès de la pêche... L'opposition social/asocial, qui pourrait s'inscrire dans un continuum village-forêt, se traduit par un jeu d'oppositions: centre du village/périphérie, forêt/forêt éloignée. Cette opposition est prise en charge par l'expression musicale qui peut tantôt amener l'«asocial» au centre du village, tantôt socialiser la vie en forêt, comme pour la cueillette des lianes (AIMP XIV: 10) où chants, bruits de la cueillette et sons de la forêt se mêlent magnifiquement; je pense que des enregistrements de ce type sont essentiels pour comprendre les musiques d'Amazonie.

La musique kaiapó est principalement vocale, et Gustaaf Verwijver la répartit en deux catégories: les chants «communautaires» que l'ensemble des participants peuvent interpréter et qui sont pour la plupart relativement fixes tant du point de vue de la musique que des paroles; et les chants «restreints» réservés aux «vrais chanteurs», c'est-à-dire aux hommes ayant des prérogatives cérémonielles.

On ne sait pas s'il existe des «chants restreints» réservés à certaines femmes, mais ces disques offrent un exemple de chœur mixte (AIMP XIV: 6), ce qui est rare parmi les musiques publiées de cette région, et quelques beaux exemples de chants de femmes (AIMP XV: 2). Ces chants, comme quelques autres, furent enregistrés lors de «séances quotidiennes de répétition». Cette précision est importante, car il me semble que la présence ou l'absence d'apprentissage formalisé est un critère peu analysé qui caractérise les musiques des basses terres; ce critère peut aider à dégager des typologies socio-musicales indigènes. Il est alors fréquent que, selon la circonstance (apprentissage, cérémonie), le même chant ne soit pas exécuté selon les mêmes paramètres musicaux; ainsi, chez les Kaiapó, «en cours de répétition, les chants sont exécutés dans le registre grave. Par contre, leur interprétation finale lors d'une grande danse cérémonielle s'effectue dans le registre aigu, voire même en falsetto» (p. 13).

On peut dire que ces chants kaiapó correspondent dans l'ensemble à l'esthétique musicale gê: homophonie, prédominance de l'émission recto tono (ou sur très peu de hauteurs) avec transpositions fréquentes, valeurs rythmiques égales sur un tempo rapide avec accentuation très marquée; ces caractéristiques réunies donnent un débit haché et puissant, typique des chants collectifs gê. Cette tentative de généralisation est, bien sûr, à relativiser; d'abord à l'intérieur de chaque groupe: par exemple, le chant des femmes xikrin (AIMP XV: 2) présente, selon les séquences, des différences significatives du mode d'accentuation.

Enfin, ces enregistrements permettent des comparaisons diachroniques entre ceux effectués dans les années 1978-80, ceux qui datent de 1966, et ceux

effectués par Simone Dreyfus en 1955[1]. Peut-être pourra-t-on constater la disparition ou la simplification de certains éléments du répertoire, mais en contrepartie, la vigueur démographique de ces groupes est sensible dans l'exécution actuelle de ces chants et danses. Ces deux caractéristiques conjointes – perte apparente et vigueur de l'exécution – que l'on retrouve chez d'autres peuples amérindiens, peuvent être aussi des paramètres fructueux de l'analyse actuelle des contacts entre les groupes indigènes et les fronts de colonisation.

Les photographies et la notice qui accompagnent ce coffret sont de bonne qualité; le texte apporte de substantielles informations ethnographiques, mais nous aurions aimé, là aussi, avoir des analyses et des caractérisations musicales plus précises.

Par son volume, sa composition, la beauté de certaines pièces, ce coffret rend justice à l'esthétique splendide du peuple kaiapó.

Au total, ces deux publications, sur les Bororo et sur les Kaiapó, sont de grande qualité et parmi les plus susceptibles de faire connaître l'art sonore si riche et si varié des peuples d'Amazonie.

Jean-Michel Beaudet

ASPIC: une collection de disques de musiques sud-américaines

La collection de disques compacts éditée sous le label ASPIC et dirigée par Carlos Arguedas du groupe Bolivia Manta est tout à fait remarquable, tant par son contenu que par sa réalisation technique. Saluons l'initiative de cette «association pour la sauvegarde du patrimoine et de l'indépendance culturelle» concernant les musiques traditionnelles et populaires d'Amérique latine, qui depuis deux ans a commencé à éditer les meilleurs musiciens de ce continent. A l'heure où il semble que beaucoup de ces musiques soient passées de mode, en France tout au moins, il faut souligner l'importance d'une collection comme celle d'ASPIC.

Pour reprendre l'expression employée par l'association, il y a en effet un réel problème de sauvegarde de ces musiques dans le continent sud-américain, car la crise que connaît ce continent menace gravement les cultures traditionnelles. Le nombre de disques de musiques nationales édités dans chaque pays a diminué considérablement, et de nombreuses compagnies indépendantes ont fait faillite ou se sont reconverties dans la diffusion de la musique commerciale nord-américaine. Au Brésil, la Funarte, dont le rôle était presque aussi impor-

---

[1] Disque: *Brésil – Musique indienne.* Musée de l'Homme – Vogue LD-15, 1957, rééditions en 1969 et 1972.

effectués par Simone Dreyfus en 1955[1]. Peut-être pourra-t-on constater la disparition ou la simplification de certains éléments du répertoire, mais en contrepartie, la vigueur démographique de ces groupes est sensible dans l'exécution actuelle de ces chants et danses. Ces deux caractéristiques conjointes – perte apparente et vigueur de l'exécution – que l'on retrouve chez d'autres peuples amérindiens, peuvent être aussi des paramètres fructueux de l'analyse actuelle des contacts entre les groupes indigènes et les fronts de colonisation.

Les photographies et la notice qui accompagnent ce coffret sont de bonne qualité; le texte apporte de substantielles informations ethnographiques, mais nous aurions aimé, là aussi, avoir des analyses et des caractérisations musicales plus précises.

Par son volume, sa composition, la beauté de certaines pièces, ce coffret rend justice à l'esthétique splendide du peuple kaiapó.

Au total, ces deux publications, sur les Bororo et sur les Kaiapó, sont de grande qualité et parmi les plus susceptibles de faire connaître l'art sonore si riche et si varié des peuples d'Amazonie.

Jean-Michel Beaudet

ASPIC: une collection de disques de musiques sud-américaines

La collection de disques compacts éditée sous le label ASPIC et dirigée par Carlos Arguedas du groupe Bolivia Manta est tout à fait remarquable, tant par son contenu que par sa réalisation technique. Saluons l'initiative de cette «association pour la sauvegarde du patrimoine et de l'indépendance culturelle» concernant les musiques traditionnelles et populaires d'Amérique latine, qui depuis deux ans a commencé à éditer les meilleurs musiciens de ce continent. A l'heure où il semble que beaucoup de ces musiques soient passées de mode, en France tout au moins, il faut souligner l'importance d'une collection comme celle d'ASPIC.

Pour reprendre l'expression employée par l'association, il y a en effet un réel problème de sauvegarde de ces musiques dans le continent sud-américain, car la crise que connaît ce continent menace gravement les cultures traditionnelles. Le nombre de disques de musiques nationales édités dans chaque pays a diminué considérablement, et de nombreuses compagnies indépendantes ont fait faillite ou se sont reconverties dans la diffusion de la musique commerciale nord-américaine. Au Brésil, la Funarte, dont le rôle était presque aussi impor-

---

[1] Disque: *Brésil – Musique indienne.* Musée de l'Homme – Vogue LD-15, 1957, rééditions en 1969 et 1972.

tant que celui du ministère de la culture en France, a fermé ses portes et licencié son personnel. Sans verser dans un pessimisme outrancier, il faut être vigilant et encourager toute initiative qui va dans le sens d'une sauvegarde de l'immense patrimoine culturel, et donc musical, de toute l'Amérique latine. C'est pourquoi le projet d'ASPIC, s'il maintient le cap, nous paraît réellement intéressant.

L'équipe d'ASPIC a su choisir judicieusement les musiciens. Ils sont tous représentatifs de la musique de leur pays et du genre musical qu'ils présentent. La prise de son est très soignée. L'enregistrement en direct est privilégié et le montage en studio exceptionnel. Les enregistrements ont souvent lieu dans une église des Hautes-Alpes, dont l'acoustique est particulièrement bonne. A ce jour, douze compacts ont été édités, englobant une grande diversité de genres musicaux et de pays: Équateur, Colombie, Pérou, Argentine (*tango*), Vénézuela (musique des *llanos*), et les disques de Bolivia Manta dont certains sont une reprise des disques noirs édités par Willka Productions.

Carlos Arguedas nous a confié avoir des projets concernant notamment la musique noire de la côte péruvienne, la musique amérindienne de Guyane et d'autres encore, dont l'aboutissement dépend de contraintes matérielles. Souhaitons donc longue vie à cette production indépendante et à son équipe, dans un contexte économique où les lois du marché sont encore plus sévères qu'il y a quelques années.

Si tous les disques sont de très bonne qualité musicale, nous pensons que les livrets qui les accompagnent sont quelquefois un peu décevants par le manque de précision des textes – non signés – concernant les artistes, les instruments et les genres musicaux. Sans tomber dans l'érudition académique, des éléments de connaissance plus rigoureux concernant les musiques enregistrées permettraient sans nul doute de les apprécier mieux encore.

Colombia: Musique de la côte atlantique: «Toto la momposina y sus tambores». Enregistrement en studio, Paris, 1989. CD ASPIC 55509.

Qui est Toto? Une remarquable chanteuse originaire de l'île de Mompox (Dépt. Bolívar), située au milieu du fleuve Magdalena qui coupe la Colombie du nord au sud. Toto chante merveilleusement la culture caraïbe, sa culture. Aucune faiblesse dans cette voix bien timbrée, aux harmoniques riches; une justesse jamais prise en défaut, alors même qu'elle n'est accompagnée par aucun instrument tempéré. En effet, seules les percussions structurent et rythment son chant: *tambor macho* ou *llamador* (tambour mâle, celui qui appelle), *tambor hembra* (tambour femelle), *marimbula* (transposition colombienne de la sanza africaine), *flautilla de millo* et *bombo*. Quelquefois, en concert, comme à Grenoble en 1986, elle s'accompagne d'un nombre plus important de percussionnistes. En comparant avec le disque noir édité par Willka Productions en 1984, le compact intègre cinq nouveaux morceaux dont «la Maya», un *son alegre* étonnant et un «la le le la» appelé «Fandango de lengua» (?). Ce dernier ne semble présenter aucune relation avec son homonyme espagnol du

XVIII[e] siècle, cher à D. Scarlatti et au Padre Soler, ni avec celui que l'on trouve encore aujourd'hui au Mexique, hormis le rythme à 6/8 que l'on retrouve d'ailleurs à plusieurs reprises dans le disque, fait relativement rare dans les cultures noires caraïbes. L'équipe d'ASPIC a donc eu raison de reprendre en compact le disque noir. Un regret toutefois: les belles photos et l'énumération des instruments joués qui figuraient sur la pochette du disque 33 t. n'ont pas été reprises pour le CD.

Colombia: La ceiba. Prise de son: Chopin Thermes et Denis Guilhem. Enregistrements de studio et de terrain, 1989. CD ASPIC 55504.

La Ceiba, c'est l'arbre sacrée dans la tradition yoruba. C'est sous le signe de la tradition africaine qu'ASPIC nous présente cette très bonne anthologie de musique populaire colombienne. Les enregistrements ont été effectués en Colombie même dans de bonnes conditions. On retrouve Toto dans la «Verdolaga», avec cette fois Estefania comme soliste. Estefania, c'est un peu la mémoire vivante du peuple caraïbe. Nous avons eu l'occasion et le privilège d'entendre, dans une soirée amicale, cette femme déjà âgée réciter des dizaines de *coplas* (poésie populaire) anonymes de la région du Magdalena durant des heures entières; c'était réellement savoureux.

D'autres groupes connus participent à ce disque, dont les célèbres Gaiteros de San Jacinto (de *gaita*, flûte à bec de 40 cm de longueur, très répandue dans la région du littoral atlantique). Le groupe Llanos orientales nous interprète un excellent *seis por derecho* (six à droite), sans oublier un *bambuco* joué en trio à cordes pincées, sans doute *tiple*, *bandola* et guitare, mais la pochette est muette à ce sujet.

Venezuela: Mario Guacaran: Arpa llanera. Enregistrement 1989 dans l'église Saint Pancrace de la Bâtie Neuve (Hautes Alpes, France). Prise de son: Chopin Thermes. CD ASPIC 55507.

Depuis les disques de Los Quirpa édités par Arion dans les années soixante-dix, on n'avait pas eu la chance d'écouter Mario, sauf dans quelques restaurants parisiens. Saluons donc ce disque, qui nous montre une fois de plus son séduisant phrasé, accompagné par Guillermo Jímenez Leal au *cuatro* qui, lui non plus, n'a pas perdu la forme!

Le trio harpe, *cuatro*, *maracas* est la formation musicale la plus répandue dans les grandes plaines (*llanos*) entre Vénézuela et Colombie. Les *llanos* connaissent de nombreux genres musicaux, mais seuls sont exploités dans ce disque le *joropo* et le *pasaje*. Le *joropo* se caractérise par de savants mélanges de rythmes à 3/4 et 6/8 dans lesquels le jeu de basse marque les trois temps (quelquefois deux sur les trois seulement), et la main gauche le 6/8. En comparaison, le 3/4 du *pasaje* paraît beaucoup plus simple.

Parmi tous les morceaux joués, retenons *Seis picureao*, *Joropo golpe* dans lequel le *cuatro* est «comme le chien derrière le *picuré* (sorte de tapir), il suit le harpiste qui change de thème sans prévenir, partout où il va».

Peru: Raúl Garcia Zarate: guitarra. Enregistrement 1989 dans l'église Saint Pancrace de la Bâtie Neuve (Hautes Alpes, France). Prise de son: Chopin Thermes. CD ASPIC SRC 4112.

Zarate est sans aucun doute le meilleur guitariste d'Ayacucho, sinon du Pérou. Lorsque nous l'avons connu il y a vingt ans, alors qu'il travaillait encore comme salarié au Ministère du travail à Lima, il était déjà un artiste connu. Il avait déjà enregistré plusieurs disques en duo avec son frère (guitare et chant): disques remarquables, tout imprégnés de la «couleur» très particulière de la musique d'Ayacucho. Après le décès de son frère, Zarate enregistra une bonne dizaine de disques chez SONORADIO, prestigieuse compagnie aujourd'hui disparue, qui éditait alors des centaines de disques de musique populaire péruvienne. Depuis quelques années, Zarate a effectué plusieurs tournées en Europe où il s'est fait connaître du public français. En 1990, il a donné des cours au Séminaire de guitare de Mérignac (Gironde), en compagnie d'autres excellents guitaristes sud-américains. Il a su développer sur son instrument une technique particulière, notamment un jeu de basses très rythmé sur les cordes graves de la guitare, imitant ainsi le jeu de la harpe, très populaire à Ayacucho. Ses mélodies sont très ornées, à la façon baroque, et ses grupettos, apogiatures, mordants etc. rappellent le jeu de la quena. Raúl G. Zarate est un guitariste très sensible et un créateur au style inimitable.

Dans ce compact, beaucoup de thèmes avaient déjà été enregistrés par Raúl G. Zarate, mais il n'existait aucun disque en France, et ceux du Pérou sont difficiles à trouver. Remercions donc ASPIC qui nous fait découvrir aujourd'hui cette musique si belle d'Ayacucho.

La prise de son est excellente et confirme la bonne acoustique de l'Église de la Bâtie-Neuve (Hautes-Alpes). Notons enfin que le livret est un des plus détaillés de la collection, concernant notamment les différentes accordatures employés par les musiciens populaires du département d'Ayacucho: *diablo*, *baulin*, *comuncha* (voir Montanaro 1983 et Vega 194 : 47).

Ecuador: Jatun Cayambe. Enregistrement 1988 Studio Acousti. Prise de son: Chopin Thermes. CD ASPIC X 55505.

Jatun Cayambe, c'est le harpiste de la sierra équatorienne. «Quand on est venu me chercher, moi aussi, comme mon père, je suis parti jouer». La harpe, qui en Équateur est de taille réduite, contrairement à ses cousines du Pérou, du Vénézuela et du Paraguay, est en voie de disparition. Ce témoignage musical que nous présente le compact est d'autant plus intéressant que l'interprète

joue avec beaucoup de sensibilité et chante également très bien. Il nous fait découvrir trois genres musicaux typiquement équatoriens – ce qui exclut la *cumbia*, par exemple – et joués par tous les groupes populaires de ce pays: *sanjuanito*, *bomba* et *albazo*.
Regrettons seulement que le livret soit assez pauvrement documenté. Pas une photo de l'instrument et encore moins d'informations sur lui, sur l'artiste ou sur la région où est jouée cette musique. Nous souhaiterions des livrets plus fournis et plus denses dans les prochains volumes de la collection.

Michel Plisson

Références citées

MONTANARO Bruno
1983 *Guitares hispano-américaines.* Aix-en-Provence: Edisud. VEGA Carlos 194.

VEGA Carlos
1946 *Los instrumentos aborigenes y criollos de la Argentina.* Buenos Aires: Editorial Centurion.

Polyphonies vocales des aborigènes de Taïwan: Ami, Bunun, Païwan, Rukaï.
CD digital audio publié conjointement par la Maison des Cultures du monde et la Chinese Folk Arts Foundation. AUVIDIS W 260011. Enregistrements sur le terrain (1986): Lu Binchuan; enregistrements à la Maison des Cultures du Monde (1988): Pierre Simonin; texte: Pierre Bois.

Les chants des aborigènes de Taïwan illustrent bien les différentes techniques vocales que l'ethnomusicologue est susceptible de répertorier, qu'il s'agisse de chants homophoniques (récitatifs, mélodiques ou responsoriaux), de chants harmoniques (en accord naturel, consonance, chœur libre ou hétérophonique) ou encore de chants polyphoniques. Ces derniers offrent une palette particulièrement variée. Parmi la dizaine d'ethnies de montagnards non Han encore existantes à Taïwan, on peut distinguer plusieurs styles de chants plus particuliers aux unes ou aux autres. Ainsi, les Amei pratiquent une polyphonie vocale en répons à contrepoint libre, bourdon et basse continue; les Shao se distinguent peu des Bunun par leurs chants: comme chez ces derniers, leur échelle est basée sur l'accord parfait do, mi, sol, do, et leur polyphonie verticale est très organisée; les Rukaï ont des chants en répons à faible ambitus avec bourdon oscillant; les Païwan, pour leurs chants à caractère collectif, utilisent également une polyphonie en bourdon; les Atayal, ainsi que les Sedeeq, ont des chants responsoriaux à canon avec tuilage; les Cao (ainsi que les Kanakanabu et les Saaroa) ont un répertoire aussi bien monodique que polyphonique et font usage de différentes échelles; les Saisiat chantent plutôt en homophonie;

joue avec beaucoup de sensibilité et chante également très bien. Il nous fait découvrir trois genres musicaux typiquement équatoriens – ce qui exclut la *cumbia*, par exemple – et joués par tous les groupes populaires de ce pays: *sanjuanito*, *bomba* et *albazo*.
Regrettons seulement que le livret soit assez pauvrement documenté. Pas une photo de l'instrument et encore moins d'informations sur lui, sur l'artiste ou sur la région où est jouée cette musique. Nous souhaiterions des livrets plus fournis et plus denses dans les prochains volumes de la collection.

Michel Plisson

Références citées

MONTANARO Bruno
1983 *Guitares hispano-américaines.* Aix-en-Provence: Edisud. VEGA Carlos 194.

VEGA Carlos
1946 *Los instrumentos aborigenes y criollos de la Argentina.* Buenos Aires: Editorial Centurion.

Polyphonies vocales des aborigènes de Taïwan: Ami, Bunun, Païwan, Rukaï.
CD digital audio publié conjointement par la Maison des Cultures du monde et la Chinese Folk Arts Foundation. AUVIDIS W 260011. Enregistrements sur le terrain (1986): Lu Binchuan; enregistrements à la Maison des Cultures du Monde (1988): Pierre Simonin; texte: Pierre Bois.

Les chants des aborigènes de Taïwan illustrent bien les différentes techniques vocales que l'ethnomusicologue est susceptible de répertorier, qu'il s'agisse de chants homophoniques (récitatifs, mélodiques ou responsoriaux), de chants harmoniques (en accord naturel, consonance, chœur libre ou hétérophonique) ou encore de chants polyphoniques. Ces derniers offrent une palette particulièrement variée. Parmi la dizaine d'ethnies de montagnards non Han encore existantes à Taïwan, on peut distinguer plusieurs styles de chants plus particuliers aux unes ou aux autres. Ainsi, les Amei pratiquent une polyphonie vocale en répons à contrepoint libre, bourdon et basse continue; les Shao se distinguent peu des Bunun par leurs chants: comme chez ces derniers, leur échelle est basée sur l'accord parfait do, mi, sol, do, et leur polyphonie verticale est très organisée; les Rukaï ont des chants en répons à faible ambitus avec bourdon oscillant; les Païwan, pour leurs chants à caractère collectif, utilisent également une polyphonie en bourdon; les Atayal, ainsi que les Sedeeq, ont des chants responsoriaux à canon avec tuilage; les Cao (ainsi que les Kanakanabu et les Saaroa) ont un répertoire aussi bien monodique que polyphonique et font usage de différentes échelles; les Saisiat chantent plutôt en homophonie;

le groupe Puyuma, linguistiquement proche des Païwan, s'exprime souvent en chœur à l'unisson avec polyphonie en fin de phrase; quant aux Yamei de l'île voisine de Lanyu (Botel Tobago), leurs chants peuvent être monodiques, homophoniques ou polyphoniques en tierces parallèles.

Le compact qui nous intéresse a choisi de présenter quatre de ces ethnies: Amei, Bunun, Païwan et Rukaï. Sur les sept chants amei, deux sont des enregistrements réalisés à la Maison des cultures du monde (plage 1: premier «chant de sarclage d'une rizière» et plage 4: «chant d'hommes aux ancêtres»); les autres sont repiqués de différents disques regroupés sous le titre *A Special Album of Chinese Folk Music* (Firstophone 6010, 6029, 6030 et 6031) édités à Taïwan par Xu Changhui. Représentatif des chants amei strophiques à contrepoint libre, le premier chant est entonné par un meneur au long solo duquel répond une voix plus haute, ici une voix de femme: on retrouve là le type de chant mélodique avec vocalisation de soprano naturel qui n'existe pas chez les autres groupes ethniques – bien qu'il s'agisse sans doute d'influences chinoise et japonaise – avec des fins de phrases à l'unisson à une octave ou deux d'intervalle. Dans les autres chants se situent d'autres facteurs caractéristiques des Amei: le meneur mèle à son chant des passages en récitatif (plage 2), le répons du chœur est mené par une soprano à large tessiture (plage 6), le répons du chœur est scandé par tambour et clochettes (plage 4), le répons se fait en une multiplicité et une superposition de sons aboutissant à l'unisson (plages 4, 5, 7), après une entonation courte le meneur poursuit son chant avec le chœur en un refrain de forme contrapuntique (plage 7), meneur et chœur mêlent leur chant sans répons strict (plage 5). Ces chants des Amei, par leur forme même, reflètent leur forte cohésion sociale, l'esprit de solidarité, d'entraide et de travail collectif qui régit l'organisation de leur société.

En ce qui concerne les chants bunun, seuls les trois premiers émanent de l'album Firstophone: «chant à boire», plage 8 (FM 6030, part. 10, 10A, plage 4), «chant de guérison», plage 9 (FM 6030, part. 10, 10A, plage 5), «chant d'invocation des esprits», plage 10 (FM 6030, part. 10, 10A, plage 7). Occupant la partie centrale et élevée de l'île, les Bunun préfèrent s'exprimer en chœur plutôt qu'en solo, et leur polyphonie est particulièrement raffinée: le chœur est souvent divisé en deux ou trois parties, et s'il y a un meneur, il sert de fil conducteur d'une phrase à l'autre plutôt que d'élément alternant; de nombreux processus polyphoniques sont employés dans leurs chants, comme le bourdon oscillant (plages 8, 9), le tuilage (plage 15), la métabole (plages 9, 12, 14, 15), la basse organum (plages 10, 11), l'entonation graduelle (plage 13), ou encore la voix diphonique (plage 14). *Pasibutbut* est un des exemples les plus originaux de l'art bunun du chant: l'émission graduelle des voix en intensité et l'ascension de l'échelle chromatique par successions mélodiques de tierces en font une construction fragile et mouvante qui culmine finalement dans l'unisson.

Pour les deux dernières ethnies, les deux premiers chants (plages 16, 17) furent enregistrés par la Maison des Cultures du Monde; le «chant de mariage» païwan correspond à FM 6031, part. 11, 11A, plage 9, et le chant rukaï à FM 6030, part. 10, 10B, plage 7. *Inalaïna* est un chant entre hommes et femmes se

faisant la cour, où chaque couplet est entonné par un homme ou une femme en un chant syllabique; le chœur répond en bourdon oscillant basé sur la seconde (plages 16, 17); le «chant de mariage» rukaï est également responsorial avec un bourdon intermittent.

Ce compact présente un ensemble d'enregistrements remarquables de par leur qualité technique – surtout ceux de la Maison des cultures du monde – et également de par leur intérêt ethnomusicologique; l'échantillonnage des diverses formes de polyphonie est judicieux et forme un tout cohérent. Notons simplement diverses remarques d'ordre général qui ne mettent pas en cause l'intérêt évident de cette publication.

Du point de vue pratique, la numérotation en plages des enregistrements aurait été souhaitable. En outre, le deuxième des deux premiers «chants de sarclage» amei (qui aurait pu correspondre à la plage 2), signalé plus haut comme un repiquage du disque FM 6010, part. III, 1, 3A.5, est annoncé sur la pochette du disque original comme un «chant de mariage» (en chinois: *hunlige*); la confusion a dû se faire à partir de la traduction en anglais où le mot *weeding* (= sarclage) a été mis pour *wedding* (= mariage). Le chant d'«invocation aux esprits» des Bunun (qui serait la plage 10) est annoncé sur la pochette (FM 6030) comme *shengge*, c'est-à-dire «hymne»; il s'agirait donc plutôt d'un chant d'église protestant; il évoque même le style des *negro spirituals*: quoi qu'il en soit, il est question dans tous les cas d'invocation d'esprits.

Dans le texte d'introduction, il nous est dit: «Voici quatre siècles environ [...] l'île entière était habitée par des ethnies aborigènes». En fait, d'après des récits de voyageurs venus de Chuanzhou (côte sud du Fujian) au V^e^ siècle, les cultures aborigènes étaient déjà florissantes alors – donc bien avant le XVI^e^ siècle – et elles résistèrent à la sinisation jusqu'aux alentours des X^e^-XI^e^ siècles. Le mouvement de retrait de ces ethnies vers les montagnes du centre de l'île s'initie vers le XIV^e^ siècle; les occupants occidentaux ne survinrent qu'au XVII^e^ siècle.

On nous dit encore: «Actuellement, seuls les aborigènes de la montagne [...] ont conservé intactes leur culture et leur langue d'origine». S'ils sont dans la montagne, c'est bien parce qu'ils y ont été repoussés par des arrivants Han de plus en plus nombreux. Il est dit plus loin: «Les chefferies actuelles sont en fait une création récente de l'administration chinoise». Or le système de chefferie remonte chez la plupart des aborigènes de Formose à une époque antérieure à l'occupation chinoise: ce sont les Hollandais qui l'ont introduit pendant leur courte mais déterminante présence auprès de ces ethnies entre 1624 et 1661, avant d'être boutés hors de l'île par Koxinga. Il est plus facile pour l'occupant d'exercer une emprise sur un groupe hiérarchisé où un chef compte pour tous; l'usage a été conservé au cours des siècles par le pouvoir dominant jusqu'à aujourd'hui où la population aborigène est gardée ainsi sous surveillance, du fait de l'administration chinoise sans doute, mais de façon plus subtile et non moins ferme par le réseau américain de missionnariat protestant. Ainsi se boucle le cycle de présence missionnaire initiée dans le sud de l'île par les Hollandais de l'Église Réformée. Du point de vue musical, on peut imaginer qu'une telle influence si constamment maintenue au cours des siècles

n'est pas négligeable. D'ailleurs. les endroits actuellement les plus courus par les collecteurs de chants sont certainement les temples et églises des villages montagnards où l'on peut retrouver trace de cantiques perdus de la vieille Europe datant, qui sait, d'avant le départ du May Flower...

Pour en revenir à ce compact-ci, Païwan et Rukaï y sont classés en un seul et même groupe. Du point de vue linguistique, ils sont apparentés, mais d'assez loin; ce serait plutôt Païwan et Puyuma qu'on aurait pu rapprocher, puisqu'ils font partie du même sous-groupe de langues dites païwaniques, alors que les Rukaï sont plus proches des Pazeh, Saisiat, Shao et de quelques autres micro-ethnies aujourd'hui absorbées. Il faudrait faire la différence entre deux groupes de Païwan: ceux qui sont proches voisins des Rukaï, ainsi qu'en témoigne leur style de chants en bourdon (plage 19), et ceux du sud de l'île dont l'échelle les assimilerait plutôt aux habitants des îles Ryu-Kyu (do, mi, fa, sol [la]). A ces groupes correspondent d'ailleurs deux cadres de vie différents: dans le premier cas, ils sont acculés, comme les Rukaï, au sud de l'arête montagneuse formosane, dans le second ils vivent dans un paysage de collines basses et de plaine. L'unique chant rukaï donné ici en exemple est un peu court à tous égards; les chants de cette ethnie sont pourtant riches de beaux exemples de polyphonie en bourdon et auraient mérité une place plus conséquente.

Lucie Rault Leyrat

Bibliographie

ALVAREZ José Maria
1930 *Formosa geografica e historicamente considerada.* Barcelona:, 2 vol.

CAMPBELL William
1903 *Formosa under the Dutch.* London:

CHEN Qilu
1957 «A cultural configuration of the island of Formosa». *Bulletin of the Ethnological Society of China* 2: 1-14.

LU Binchan
1974 «Taiwan tuzhe zu zhi yueqi» in *Donghai minzu yinyuebao*, Taizhong Donghai daxue yinyuexi minzu yu jiaohui yinyue yanjiu zhongxin, diyiqi, Donghai daxue.

RAULT LEYRAT Lucie
s.d. «Musique des aborigènes de Formose», 1re partie: les instruments. *Yearbook of the ICTM* [à paraître].

VÉRINEUX André
1958 «Les aborigènes de Formose». *Bulletin de la Société des Missions Étrangères de Paris*, 2e série, n° 11: 205-18.

FILMS

JÜÜZLI DU MUOTATAL
Quatre films de Hugo Zemp*

Ces quatres films sur la youtse et le yodel du Muotatal en Suisse centrale représentent une sorte de tour de force, car ils mettent en évidence quatre approches de la «mise en film» de la musique avec les paramètres d'une seule philosophie stylistique. Bien que nous attendions encore le guide (promis) qui doit accompagner les films, Zemp (1988) nous a déjà donné quelques informations de base sur le tournage. Dans l'article en question, il éclaire de nombreux aspects de son style cinématographique: le principe du plan-séquence est débattu longuement, de même qu'un certain nombre d'autres détails relatifs au zoom, au panoramique et à l'emploi de deux caméras; enfin, il explique pourquoi, d'après lui, c'est l'ethnomusicologue qui devrait se trouver derrière la caméra. D'autre part, il nous renseigne sur la façon dont il utilise les commentaires, les sous-titres et les intertitres pour fournir des renseignements supplémentaires. Dans tout cela, Zemp n'oublie jamais sa dette à l'égard de Jean Rouch et de Colin Young, dont l'influence se remarque d'ailleurs clairement sur l'écran. Mais en dépit de toutes ces informations, on reste sur sa faim en ce qui concerne de nombreux autres aspects du tournage ainsi que le lien qui rattache celui-ci au programme de recherche global sur la youtse et le yodel du Muotatal.

Zemp précise que les quatre films ont été conçus comme une «série» et qu'ils sont censés être visionnés consécutivement. Il voulait «faire une expérience avec le tournage de plusieurs films sur un seul genre musical, et aborder ce dernier dans chaque film selon une perspective différente et complémentaire» (1988: 408). Le premier film présente le point de vue indigène; le deuxième analyse le phénomène acoustique au moyen d'une technique d'animation filmée novatrice dans laquelle une représentation graphique des hauteurs et des mesures apparaît au moment où le chant est exécuté; le troisième et le

---

* Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff. Le compte rendu original est basé sur une version anglaise des quatre films. Dans la traduction, toutes les citations sont tirées de la version française.

quatrième films montrent la pratique de la musique telle qu'elle est exposée dans les deux premiers films, et ce à l'occasion d'une noce et au cours d'activités pastorales. Les quatre approches reflètent les divers aspects du processus didactique complet. Dans le premier film prédominent les explications données par les participants au film, en partie sous forme de commentaires sous-titrés; le deuxième film repose entièrement sur le commentaire d'un «tiers», le narrateur invisible. Dans le troisième et le quatrième film, «le spectateur peut hasarder sa propre interprétation à la lumière des points de vue indigènes exprimés dans le premier film, ainsi que des analyses musicales présentées dans le deuxième» (1988: 408).

Youtser et yodler

C'est le film le plus long et le plus complexe, avec lequel Zemp réussit un véritable exploit: lancer un débat et présenter une analyse ethnomusicologique d'une manière qui soit aussi efficace visuellement.

Le film commence par une séquence montrant les quatre enfants de Franz-Dominik Betschart (que nous recontrons plus tard dans ce film comme dans les trois autres) interprétant une youtse tout en grimpant sur un arbre. Le panoramique révèle peu à peu qui est présent. La chanson enfantine est suivie d'une vue pastorale: des vaches qui paissent sur le flanc de la montagne, pendant que défile un texte qui donne au spectateur quelques informations de base (cf. annexe 1). Relevons en passant que des textes à peu près identiques introduisent les trois autres films, redondance qui finit par devenir agaçante.

Puis commence la partie centrale du film, divisée en cinq sections dont chacune est introduite par un intertitre – semblable à une tête de chapitre – afin d'attirer l'attention du spectateur sur le contenu de la section à suivre.

«1. Trois youtseurs et leur image»

Alois Schmidig, Paul Schmidig et J. M. Schelbert, approchant tous la soixantaine, entonnent diverses youtses debout devant un chalet. Pour le cinéaste, l'avantage de la youtse est qu'elle est de courte durée (une minute environ). Zemp peut ainsi en montrer toute une série d'exécutions intégrales dans un laps de temps de trente à cinquante minutes. Pour le tournage, Zemp a choisi une stratégie efficace et clairement définie: à la fin de chaque youtse il fait un panoramique sur les interprètes, ce qui lui permet d'enchaîner sur le début de la youtse suivante; il s'est ainsi donné des «repères de montage».

Cette introduction à la youtse est suivie d'une conversation entre trois hommes qui visionnent sur un moniteur de télévision une youtse filmée antérieurement par Zemp. Ils en discutent et racontent comment, dans le passé, ils youtsaient ensemble deux fois par semaine, alors que cela ne se passe plus qu'une fois par année aujourd'hui. On commence à entrevoir qu'on a affaire à une pratique archaïque et quelque peu secrète.

«2. La youtse traditionnelle et le travail»
Sur l'image de vaches qu'on est en train de décharger d'une remorque, on entend un commentaire qui précise pourquoi l'«appel au bétail» est récemment tombé en désuétude. Une longue séquence magistralement tournée démontre ensuite ce que cela signifiait dans le passé: on assiste à l'appel à la traite: lentement, les vaches entrent une par une dans l'étable. Le commentaire nous apprend aussi que le bruit d'un moteur n'empêche pas les youtses, comme le démontre Matthias Betschart lorsqu'il youtse en tirant au treuil des arbres abattus en montagne. Coupe sur Franz-Dominik Betschart qui youtse en fauchant l'herbe.

«3. Un folklore national»
Voici la partie centrale du film et, à maints égards, aussi la plus importante quant à la description et à l'illustration du conflit entre les apologistes de la youtse et ceux du yodel, entre le «son rauque, non éduqué» et la «voix bien entraînée» valorisée par les clubs de yodleurs. Un intertitre nous apprend qu'il existe 700 clubs de yodleurs en Suisse. Diverses manifestations de la culture nationale sont montrées lors d'une fête à Stoos: lutte alpestre, jeu du cor des Alpes, lancer du drapeau, chœur de yodleurs. Selon les sous-titres, leur chanson dit: «Chantons la gloire de la Suisse». Pendant ce temps, de nombreux intertitres expliquent ce qui se passe en termes de célébration des «valeurs ancestrales».

Plus loin dans cette séquence, on assiste à une conversation sur les différences entre la youtse et le yodel, à laquelle participent Anton Bueler, soliste du club des yodleurs du Muotatal, Alfred Schelbert et Peter Betschart qui est l'associé de recherche et l'ingénieur du son de Zemp. Anton et Alfred discutent de la technique conventionnelle du yodel; à ce propos, Anton raconte qu'il n'a pas réussi à remporter de concours jusqu'à ce qu'il ait changé de style de chant, les juges ayant estimé que certains sons étaient «sales» et «tendus». Peter Betschart tente d'arbitrer le débat, en suggérant que la question n'est pas de chanter juste ou faux, mais qu'il s'agit de styles différents qui devraient pouvoir coexister. Anton et Alfred ne semblent pas très convaincus.

«4. La youtse en mutation»
Un chœur de cinq femmes chante lors d'une foire aux bestiaux. On nous dit qu'elles sont influencées par l'esthétique des clubs de yodleurs. Le soir, deux sœurs yodlent dans une auberge locale, puis deux accordéonistes animent la danse. On se demande ce que cette séquence est censée nous apprendre.

«5. La poursuite de la tradition»
Les enfants de la famille Betschart s'amusent à nouveau dans les arbres. On les retrouve ensuite à la maison en train de répéter des youtses sous la direction de leurs parents: ceux-ci racontent comment ils ont commencé à s'intéresser à la youtse. A la fin, gros plan sur les enfants qui youtsent sur l'arbre: la boucle est donc bouclée.

Youtser et yodler est un film hautement «textualisé». Quantité d'informations sont données sous forme d'intertitres, et aussi verbalement dans les conversations et les commentaires qu'il faut cependant lire en sous-titres, à moins de comprendre le dialecte régional du Muotatal. Zemp (1988: 400) précise que de nombreuses scènes n'ont pas été tournées en vue de la recherche, mais pour illustrer une analyse qu'il avait déjà effectuée au sujet des problèmes soulevés par l'opposition entre la youtse et le yodel. Malgré sa forte dépendance à l'égard de l'écrit, le film réussit à lancer le débat et à conduire l'analyse. Il y parvient notamment grâce aux explications données par les premiers personnages dont les propos sont illustrés par des séquences intercalées consacrées à la pratique de la youtse et du yodel; aussi Zemp parvient-il à enrichir le tout par des aspects qui lui semblent essentiels, comme le rôle de la youtse dans le travail et la poursuite de la tradition.

Une critique à adresser au film concerne son parti pris, de toute évidence «pro-youtse», et la manière dont la culture nationale suisse est tournée en dérision. Ceux qui prennent l'ethnomusicologie pour une «science» neutre auront de la peine à l'accepter, tout comme ceux qui entendent encore retentir l'écho du vieux débat sur la pureté et l'authenticité, voire le rejet de tout le reste considéré dès lors comme populiste, corrompu ou hybride. Les séquences montrant les enfants dans l'arbre pourraient aussi sembler excessivement sentimentales, le motif même de l'arbre symbolisant la croissance et la vigueur futures de la youtse! Lors du colloque de l'ICTM de 1988 sur le film et la vidéo (Baily 1988), Zemp précisa qu'un des buts de ces films était de familiariser les écoliers suisses avec un aspect de leur culture traditionnelle absent de la télévision qui se borne en général à mettre en valeur le yodel folklorisé. L'idée était de démontrer que la youtse n'est pas «discordante» (comme le prétendait l'instituteur local) ni «fausse», et qu'elle possède sa valeur propre. Il faut respecter le droit du cinéaste à dire ce qu'il veut, de la manière qui lui semble la plus appropriée. A une époque dominée par les médias visuels, on est en mesure de contrebalancer l'idéologie nationaliste en adoptant sans ambages une position alternative. N'oublions pas que le monde restreint du film ethnomusicologique relève de la tradition du documentaire, animée de longue date par la conviction que le film a le pouvoir d'agir sur la manière dont les gens construisent leur univers social.

Une autre critique porte sur le rôle que joue l'assistant de Zemp, Peter Betschart, dans sa conversation avec Anton Bueler et Alfred Schelbert. Zemp le décrit (1988: 404) comme «un chercheur indigène qui a étudié la technique traditionnelle du yodel de sa vallée pour son diplôme d'instituteur [...] un musicien jouant le répertoire local de la musique d'accordéon diatonique, et qui dirige aussi un chœur de yodleurs». Dans un rapport sur ce film, un des membres de notre séminaire [1] écrivit:

---

[1] Le film *Youtser et yodler* fut projeté lors d'un séminaire de troisième cycle intitulé «*Explorations in Visual Ethnomusicology. Filmmaking as Musical Ethnography*» à l'Université Columbia de New York en 1990. Certains de mes commentaires sont tirés des débats qui suivirent le film. Je tiens à remercier les participants au séminaire de leur contribution.

«Lorsque Zemp présente Betschart, il se réfère à lui comme à un yodleur (non un youtseur), à un musicien et, en passant, comme à l'ingénieur du son du film. Cela l'exclut d'office du groupe des informateurs susceptibles d'offrir un point de vue qui soit représentatif du groupe plus large, et fait de lui le défenseur d'un point de vue plutôt érudit et omniscient, assez distant de la communauté et davantage lié au cinéaste. Ainsi, lorsque Betschart énonce un point crucial – à savoir que le genre plus ancien de la youtse et le genre plus récent du yodel représentent tous deux des traditions importantes et que ni l'un ni l'autre n'est intrinsèquement bon ou mauvais – celui-ci est difficile à accepter dans la mesure notamment où son auteur est impliqué dans le processus de tournage. Son point de vue étant imposé au spectateur, il est invalidé»

(Rebecca Miller, travail de séminaire).

Voix de tête, voix de poitrine

Ce film adopte une approche très différente: proprement analytique, il explique quelques caractéristiques de la youtse au moyen de représentations graphiques des hauteurs et des mesures astucieusement conçues; il montre également combien la youtse diffère du style du yodel défendu par l'Association fédérale des yodleurs. Le film recourt amplement au commentaire d'un «tiers». Les graphiques montrent l'alternance entre voix de poitrine et voix de tête dans ce type de chant; ils expliquent, d'autre part, comment la youtse emploie le troisième et le septième degrés abaissés d'un quart de ton environ, et le quatrième degré haussé d'un quart de ton, appelé *Alphorn-Fa* (qui correspond au onzième son harmonique joué sur le cor des Alpes). Le film donne des explications sur le saut ornemental ascendant avant la transition de la voix de tête à la voix de poitrine, et sur l'utilisation d'un coup de glotte ou d'un glissando descendant rapidement à la fin de la youtse, avec sa structure typique AABB. Par contraste, les yodleurs évitent le troisième et le septième degrés abaissés («faux» selon eux) tout comme les ornementations, et tiennent la note à la fin de la youtse. Ils utilisent parfois le *Alphorn-Fa* en guise de «trait archaïque».

Diverses brèves youtses sont exécutées par des chanteurs déjà rencontrés dans *Youtser et yodler*, dont Franz-Dominik Betschart et Anton Bueler. Elles sont ensuite analysées à l'aide des graphiques et des commentaires. Plus loin, le lien entre la youtse et le jeu du cor des Alpes est mis en évidence, avec trois exemples mettant en parallèle le jeu d'une youtse sur la trompe appelée *Büchel* et son exécution chantée. D'une manière similaire, on découvre le lien qui existe avec la musique de danse jouée sur l'accordéon. A la fin du film, on apprend comment se pratique la youtse à deux et à trois voix. Pour conclure, on voit une séance de youtse dans l'auberge locale, où hommes et femmes se divertissent en buvant et en chantant ensemble.

Ce film réussit un mélange unique: hautement informatif et clair dans l'exposé, il possède en même temps une structure visuelle efficace. Tout se passe comme si, après avoir vu *Youtser et yodler*, on était prêt à considérer de plus près quelques problèmes centraux. Certains ethnomusicologues estiment que l'approche analytique du film est trop simpliste; ils prétendent que les mêmes arguments pourraient être présentés dans un bref article. Il est vrai que Zemp réalisa ce film principalement pour expliquer les caractéristiques de la youtse et du yodel aux écoliers suisses. Or, en juxtaposant exécutions, graphiques et commentaires, il accomplit une avance significative dans la communication d'une analyse musicale.

Bien que ce film soit riche en données sur le style de la youtse, il néglige de nombreux autres aspects qui pourraient intéresser le spectateur, tels le volume et la nature du répertoire, les titres de youtses individuelles et leurs associations avec des individus nommés et des régions particulières.

Les noces de Susanna et Josef

Ce film est tourné dans le style du cinéma observationnel (Young 1975). Dépourvu de commentaires et d'informations supplémentaires sous forme de titres, il présente une noce dans la région du Muotatal, d'abord à l'église, ensuite à l'auberge où la célébration continue jusque tard dans la nuit.

Le film commence à l'église catholique, avec la *Jodel-Messe* moderne composée par Jost Marti. Elle est chantée par le club des yodleurs de la commune, qui se tient sur la tribune d'orgue. On suit une partie de la messe, avec Zemp qui se tient assez près du couple. Coupe sur le chœur à la tribune d'orgue, puis nouvelle coupe sur le couple au moment où il répond aux questions du prêtre et fait ses vœux. Nouvelle coupe sur la tribune d'orgue, lorsque le chœur entonne diverses youtses dans le style du club des yodleurs, pendant que le couple s'engage dans l'allée centrale de l'église. Zemp (1988: 399) précise comment il a réussi l'exploit apparemment surhumain d'être à deux endroits en même temps en n'ayant qu'une caméra!

Nous voilà ensuite à l'auberge «Hirschen» pour assister à la réception. L'équipe du film est accueillie par le maître de cérémonie. Puis on voit la famille Betschart (les quatre enfants, les parents et un autre adulte), décrite en sous-titre comme «une famille attachée au style traditionnel de la youtse», vêtue de costumes folkloriques. Leur youtse est applaudie, et on entend des «bravo!». Ils exécutent une autre youtse, puis les enfants vont serrer la main des jeunes mariés; une des filles reçoit un cadeau. Des membres de la société locale des sonneurs de cloches chargés de cloches entrent, portant chacun deux énormes toupins qu'ils balancent en cadence. Venus rendre hommage au jeune marié qui fait partie de leur association, ils offrent à la mariée un modèle réduit d'une claie de portage utilisée pour transporter le fromage de l'alpage, «symbole d'identité pastorale», comme nous l'apprend le sous-titre. Tout

l'épisode du jeu des toupins, inauguré par le bruit lointain de cloches invisibles, est tourné en un plan-séquence remarquable.

La caméra suit les sonneurs de toupins lorsqu'ils se rendent à l'hôtel-restaurant « Alpenblick » où l'on pratique informellement la youtse autour d'une table, en présence de Franz-Dominik Betschart qui ne chante cependant pas. Malheureusement, on n'a pas le privilège d'entendre aussi leurs commentaires sur la noce ! A l'heure de la fermeture, il y a encore un jeu de toupins et, dehors, une démonstration de claquement de fouets. Retour au « Hirschen » où l'on danse sur une musique d'accordéon. Zemp termine par une séquence énergique : rejoignant les danseurs avec sa caméra, il adopte l'angle de prise de vue d'un danseur de polka.

A maints égards, c'est un film exemplaire, celui d'un rituel de longue durée comprimé de manière adéquate, dont on sort avec le sentiment d'avoir été témoin de ses moments cruciaux. L'événement lui-même donne au film sa structure, et le montage d'un tel document ne pose généralement pas trop de problèmes, comme le précise d'ailleurs Zemp (1988: 404). Dans une certaine mesure, le film se suffit à lui-même, mais le spectateur comprend mieux ce qui se passe à la lumière des deux documents précédents. On a le sentiment, notamment au vu de l'accueil réservé à l'équipe du cinéaste par le maître de cérémonie, que le tournage avait été bien organisé et qu'une relation amicale, établie entre le cinéaste et les participants, avait permis de créer un événement mémorable bénéficiant du concours de la famille de youtseurs Betschart et des joueurs de toupins.

Glattalp

Ce film, le plus lyrique des quatre, donne un aperçu de la transhumance estivale. Un groupe d'agriculteurs conduit le bétail à l'estivage et passe la soirée au chalet, en youtsant, en blaguant, en buvant et en s'amusant. Le film commence avec le personnage désormais familier de Franz-Dominik Betschart, qui conduit un grand troupeau de bétail sur la route, tout en exécutant quelques « appels aux bestiaux ». Les sous-titres nous apprennent qu'il est en route pour Glattalp, alpage situé haut dans la montagne. Nous perdons de vue Franz-Dominik et suivons assez longuement la montée d'un troupeau de vaches beaucoup plus petit. Ce film donne en particulier un aperçu de la relation que ces montagnards entretiennent avec leur bétail – relation dont certains aspects rappellent le film que les MacDougall ont réalisé sur les pasteurs du nord du Kenya, *To Live with Herds*.

Les bergers arrivent au chalet. Les hommes s'asseyent à l'intérieur après leur longue journée et boivent du café, tandis que l'un d'entre eux joue de l'accordéon. Dehors, deux hommes érigent une grande croix en bois. Alois Suter appelle le bétail. Les vaches sont amenées pour la traite par Alois Imhof qui youtse pendant le travail. Un vieil homme interprète une invocation du soir,

sorte d'«Ave Maria» pastoral, en utilisant un entonnoir à lait comme amplificateur. Retour au chalet, où se déroule une longue séance de youtse. Franz-Dominik est arrivé et mène le chant, en alternance avec d'autres collègues jamais rencontrés dans les films précédents. Les youtses sont entrecoupées de conversation et de blagues.

A la fin du film, au moment des dernières youtses, apparaissent des titres courants (cf. annexe 2). Comment faut-il les interpréter, étant donné qu'ils ne manquent pas d'agacer certains spectateurs s'estimant dupés ? Zemp semble contraint d'admettre une forme de déception qui va de soi pour nombre de cinéastes tournant des films anthropologiques (un exemple classique étant *Dead Birds* de Robert Gardener). Peut-être aurait-il mieux valu donner l'avertissement au début du film. Maintenant on comprend mieux pourquoi on perd de vue Franz-Dominik après les premières minutes; on comprend également le changement quelque peu déroutant de participants avant la séance de youtse au chalet. Les premiers sous-titres indiquant que Franz-Dominik est en route pour Glattalp induisent donc en erreur. L'«avertissement» nous rappelle fort heureusement le pouvoir qu'a le film de créer une réalité, notre désir de faire confiance au cinéaste, et les difficultés que l'ethnomusicologue rencontre dans sa «lecture» d'un film.

La plupart des documentaires musicaux sont l'œuvre de cinéastes qui portent un interêt particulier à la musique, plutôt que d'ethnomusicologues professionnels. La renommée de Hugo Zemp fut confirmée par l'invitation, lancée par la *Society for Ethnomusicology*, à prononcer la conférence Charles Seeger de 1987, au cours de laquelle il présenta les deux premiers films de cette série. Ce que Zemp accomplit par le film est d'une importance capitale pour tous ceux qui souhaitent au septième art de jouer un rôle plus important en ethnomusicologie. Nous sommes heureux de constater que lorsque des films sur la musique sont réalisés par des ethnomusicologues confirmés de la trempe de Zemp, nous entrons dans une nouvelle dimension: au-delà du documentaire musical, on en arrive au film ethnomusicologique proprement dit, susceptible de satisfaire deux publics, les ethnomusicologues et les cinéastes. Cette série de films, cette «tétralogie», est une référence pour tout ethnomusicologue qui désire faire de la recherche et souhaite en communiquer les résultats par le film.

John Baily

Références citées

BAILY John
1988 «Report on the 7th ICTM Colloquium 'Methods and Techniques of Film and Videorecording on Ethnomusicological Research'». *Yearbook for Traditional Music* 20: 193-98.
YOUNG Colin
1975 «Observational cinema». In: *Principles of Visual Anthropology*. Paul Hockings ed. The Hague: Mouton, p. 65-80.
ZEMP Hugo
1988 «Filming music and looking at music films». *Ethnomusicology* 32(3): 393-427.

ANNEXE 1

Au Muotatal, une petite vallée de Suisse centrale, on pratique une variante locale du chant alpin connu généralement, depuis le XIX[e] siècle, sous le nom de «yodel».

En dialecte suisse allemand du Muotatal, les chants du répertoire traditionnel sont dénommés par le terme de *Juuz* (écrit en Suisse romande «youtse»), ou par le diminutif *Jüüzli*.

Le mot «yodel» est lié aux activités de l'Association fédérale des yodleurs dont l'idéologie a profondément transformé les valeurs esthétiques des yodleurs et des youtseurs traditionnels, comme l'image qu'ils se font les uns des autres.

ANNEXE 2

AVERTISSEMENT

A la vérité, le soir de la montée à l'alpage en 1983, personne n'a youtsé au chalet. Franz-Dominik Betschart, Alois et Paul Suter n'y étaient pas.

Alois Imhof, vacher à Glattalp, y était, mais il ne youtse jamais pendant la traite le jour de la montée car, selon lui, il y a trop de monde.

Alois Suter n'a pas aidé à conduire le troupeau, et personne parmi les vachers et leurs aides ne savait youtser l'appel du bétail.

Franz-Dominik Betschart estive son bétail sur un autre alpage. Il est venu à Glattalp l'année suivante pour participer à ce film.

Par ses scènes reconstituées, ce film souhaite rappeler un passé récent – au risque de conforter certains dans l'image idéaliste qu'ils se font de la montagne suisse.

Mais filmer des youtses, et youtser pour le film, n'est-ce pas aussi tendre un miroir de notre présent et s'interroger sur le sens et le devenir d'une tradition musicale?

RECTIFICATIFS

La présence de cette nouvelle rubrique a été suscitée par les réactions qu'ont soulevé deux articles parus dans le volume 3/1990 des CMT, «Musique et pouvoirs». N'est-il d'ailleurs pas dans la nature des choses qu'un tel thème provoque débats et controverses?

Mentionnons tout d'abord le rectificatif demandé par Madame Roberte Hamayon, Directeur d'études à l'EPHE, à propos de l'article d'Alain Desjacques intitulé « La dimension orphique de la musique mongole » (CMT 3/1990: 97-107):

«Roberte Hamayon s'étonne d'être remerciée, en note 1 de l'article de A. Desjacques intitulé "La dimension orphique de la musique mongole", publié dans CMT 3/1990, de "remarques pertinentes" sur ce texte dont elle avait refusé une version précédente et dont elle ignorait la version acceptée pour publication dans les *Cahiers de musiques traditionnelles*».

Quant à la contribution de Marianne Mesnil, «Une flûte de Pan peu bucolique» (35-43), elle comporte une «coquille» (Marcel Cellier cité en lieu et place de Michel Célie), dont la responsabilité incombe à la rédaction des Cahiers et non pas à Mme Mesnil, et dont la victime a souhaité à bon droit exprimer son point de vue:

«J'ai lu avec intérêt l'article de Mme Mesnil paru dans les Cahiers 3/1990 et vous prie de publier le rectificatif suivant:

Dans cet article, Mme Mesnil me cite comme l'auteur d'une lettre ouverte à ELECTRECORD (Roumanie), reproduite sur la pochette d'un disque de Gheorghe Zamfir. Il s'agit là d'une méprise qui, si elle a échappé à l'attention du rédacteur de votre Revue, n'aura certainement pas induit en erreur vos lecteurs.

Or, le nom de l'auteur de ce texte (du reste imprimé en gros caractères au bas de la pochette) est: Michel Célie, écrivain, Paris.

Je laisse aux lecteurs le soin d'apprécier l'usage que Mme Mesnil fait de cette citation dans son argumentation. En marge de la confusion de Mme Mesnil quant au nom de l'auteur du "morceau de lyrisme" qu'elle m'attribue à tort, je me permets de relever que, tout en souscrivant à une partie de ses analyses, je dois pourtant signaler que certaines d'entre elles me paraissent har-

dies, pour ne pas dire franchement hasardeuses. Je ne citerai qu'un seul exemple, celui qui laisse accroire que Zamfir est un pur produit manipulé par le régime Ceaucescu afin d'en cautionner, – à la fois sur le plan intérieur et international – l'illusion d'ouverture politique et culturelle. Je suis bien placé pour savoir à quel point cette allégation est dénuée de fondement, en me remémorant les combats épiques que j'ai dû livrer aux Autorités politiques et culturelles de la Roumanie d'alors pour les convaincre d'accorder un visa de sortie à cet artiste (1969-1971).

Ce que Mme Mesnil croit observer appartient à un passé lointain, à une période où Gheorghe Zamfir jouait comme un Dieu, où la GAZETTE DE LAUSANNE écrivait: "Son jeu épouse la respiration du monde", et LA SUISSE, le 6 octobre 1971 à propos du concert du victoria Hall à Genève: "... Et puis, la première note se forme, prélude à l'une des plus époustouflantes performances musicales qu'il peut, sans doute, être donné de voir."

Madame Mesnil n'a donc apparemment pas vécu ces heures de grâce [...]. C'est donc dans une optique restreinte qu'elle écrit que le répertoire de Zamfir était "complètement désincarné" et qu'il était pris "pour ce qu'il n'est pas".

Non, Zamfir était alors un phénomène unique. Le pouvoir émotionnel de sa musique galvanisait ses auditeurs, sans qu'il y ait conditionnement politique. En vérité, Zamfir a toujours manifesté son écœurement vis-à-vis du "conducator" Ceaucescu, dont la politique culturelle, certes opportuniste, n'a pas eu de prise – me semble-t-il – sur son comportement. Tout au contraire ! Il se complaisait dans un rôle de martyr.

Quant à la "roumanité" de la syrinx (issue de la mythologie grecque), il y a bien ce sarcophage d'époque romaine, excavé en Olténie, qui nous démontre que l'instrument, taillé en bas-relief dans la pierre, y existait, il y a bientôt 2000 ans. Mais après,... pendant une quinzaine de siècles...?

Toujours est-il que lorsqu'il fit irruption, en 1969, dans la scène musicale occidentale, avec Zamfir, – son charme et sex-appeal aidant – un large public l'accueillait comme un "gourou". C'était un public qui ne faisait encore guère la différence entre la musique paysanne et la musique tsigane et qui s'exclamait, avec des journalistes d'une presse pourtant "sérieuse": "Ah,... quel charme slave!" A ce stade, j'espère, quant à moi, avoir contribué à mettre un peu de clarté dans les esprits.

Finalement, il vous intéressera peut-être, et vos lecteurs, de savoir que depuis 13 ans (1977 – Tournée australienne) je n'entretiens plus aucun contact artistique avec Gheorghe Zamfir.

Avec mes compliments pour, au reste, l'excellence de vos CAHIERS!

Cordialement vôtre

Marcel Cellier».

Par ailleurs, à la suite d'une erreur de mise en page, la légende de la photographie figurant en couverture du volume 3/1990 a été omise. La voici:

«Chamane magar en transe, Taka (Népal), 1979. Photo: M. Oppitz».

Afghanistan il découvre l'Inde, rencontre Rabindranath Tagore et, fasciné par ce pays, décide de s'installer à Bénarès en 1937. Il y restera plus de quinze ans, se convertit à l'hindouisme, étudie le hindi, le sanscrit, la religion, la philosophie et la musique, tant sur le plan pratique (il joue de la *vīnā*) que sur le plan théorique. Rentré en Europe en 1958, il deviendra un ardent défenseur des traditions musicales savantes des pays d'Orient et créera à Berlin et Venise deux Instituts chargés de la conservation et de la diffusion de ces traditions. Conseiller du Conseil international de la musique, il est le fondateur des collections de disques de musiques traditionnelles de l'UNESCO. Retiré en Italie depuis 1980, il continue d'écrire mais aussi de peindre (il vient d'exposer dans une galerie parisienne). Son abondante bibliographie regroupe des ouvrages fondamentaux sur la théorie musicale tout autant que des ouvrages sur l'histoire, la société et la religion de l'Inde.

Yves DEFRANCE, né à Rennes en 1955, est professeur de musique, docteur en ethnologie et enseigne aux universités de Rennes 2 et de Brest. Ses formations, musicologique à Strasbourg et anthropologique à l'EHESS de Paris, l'ont rapidement orienté vers l'ethnomusicologie. L'essentiel de ses travaux concerne le domaine français. Il a publié des documents sonores et des articles dans diverses revues spécialisées et prépare un ouvrage portant sur les mutations instrumentales de 1880 à 1940. Depuis janvier 1990 il participe aux travaux du groupe de recherche «Musilingue».

Catherine ELLIS est co-fondatrice du *Centre for Aboriginal Studies* de l'Université d'Adelaïde (Australie) où elle enseigna l'ethnomusicologie pendant de nombreuses années. Au Centre, où prédomine un environnement multiculturel, le système traditionnel d'apprentissage mettant face à face le maître et son disciple est assorti de méthodes occidentales. Des musiciens aborigènes formés au Centre exercent une influence considérable sur l'éducation musicale en Australie. Actuellement, C. Ellis dirige le Département de musique de l'Université de New England. Après avoir terminé ses études à l'Université de Melbourne en 1956, elle assista T.G.H. Strehlow dans l'enregistrement de la musique aborigène d'Australie centrale. En 1961, elle obtint un doctorat à l'Université de Glasgow pour une thèse consacrée à la musique aborigène. De 1962 à 1977, elle effectua de nombreux séjours sur le terrain en Australie-Méridionale et le long du fleuve Murray séparant l'État de Victoria de la Nouvelle-Galles du Sud.

Susanne FÜRNISS est membre du Département d'ethnomusicologie du LACITO (Laboratoire de langues et civilisations à tradition orale) du CNRS à Paris. Après des études musicales au Conservatoire supérieur de Hambourg, elle s'est orientée vers l'étude des musiques africaines, notamment de la musique vocale des Pygmées Aka en Centrafrique. Son intérêt porte plus particulièrement sur les diverses techniques vocales et leur analyse phonétique ainsi que sur des aspects d'élucidation, sur le terrain même, de systèmes scalaires

dans les musiques purement vocales. Ces recherches font l'objet d'une thèse de doctorat en cours. A plusieurs reprises, elle a occupé un poste temporaire d'assistante associée au Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme où elle travaille sur l'identification et la classification des instruments de musique des collections d'Afrique centrale.

Ankica PETROVIĆ est professeur associé d'ethnomusicologie à l'Université de Sarajevo. Elle a effectué des recherches sur les traditions musicales rurales en Yougoslavie centrale, son intérêt se portant particulièrement sur les polyphonies populaires et l'esthétique de la musique yougoslave traditionnelle. Elle a élargi ses recherche à la musique liturgique de l'Église catholique romaine d'Albanie et à la pratique musicale musulmane. ainsi qu'à la tradition musicale des Sephardim, en effectuant des recherches sur le terrain en Yougoslavie et en Israël.

François PICARD, musicien, ethnomusicologue et sinologue, est actuellement producteur à France Musique et France Culture et chargé de cours à l'Université Paris IV – Sorbonne. Après un séjour d'un an au Conservatoire de Shanghai et sur le terrain, il s'est spécialisé dans l'étude des musiques bouddhiques et taoistes. Il a publié plusieurs disques chez OCORA Radio France: *Chine: Fanbai*, *Chine: musique classique vivante* et *L'Art du qin: Li Xiangting*, ainsi que des articles, communications et contributions sur les musiques chinoises, de l'antiquité à nos jours. Élève de Kristofer Schipper à l'École Pratique des Hautes Études (Sciences religieuses), il a soutenu en 1990 son doctorat sous la direction d'Iannis Xenakis. Il termine actuellement un guide de la musique chinoise, à paraître aux éditions Minerve.

Amnon SHILOAH, né en 1928 et docteur de l'Université de Paris (Sorbonne), est actuellement professeur au Département de musicologie de l'Université hébraïque de Jérusalem. Auteur de nombreux articles, livres, monographies et disques, il a été professeur invité dans de nombreuses universités aux États-Unis et en Europe. Ses recherches portent sur divers aspects des musiques arabe et juive: histoire sociale et culturelle, édition scientifique, traduction commentée de traités musicaux, étude méthodologique et synthétique de traditions musicales vivantes. Ses principaux ouvrages sont: *La perfection des connaissances musicales*, *The Musical Subjects in the Zohar*, *Jewish Iraqi Musical Tradition*, *Jewish Musical Traditions* et *The Theory of Music in Arabic Writings*.

Akira TAMBA est diplômé en composition de l'Université des Arts de Tokyo (Geidai). En 1958, il obtient une bourse du Gouvernement français et entre au Conservatoire national de musique de Paris, où il sera l'élève de Tony Aubin et d'Olivier Messiaen. Lauréat de plusieurs concours, Akira Tamba poursuit, depuis 1967, une double carrière de compositeur et de musicologue au CNRS. En tant que compositeur, il s'est signalé par de nombreuses œuvres: cinq disques donnent déjà un aperçu de son répertoire très varié. En tant que musi-

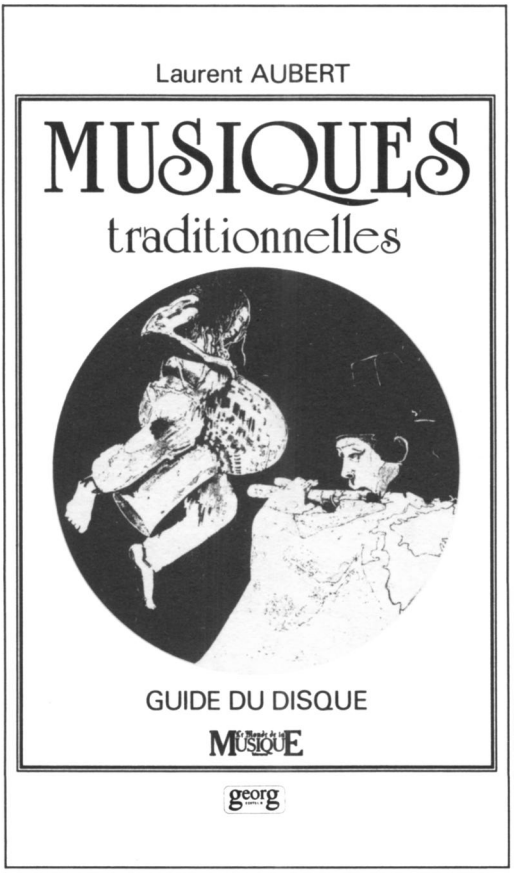
cologue, il se distingue par l'originalité de ses recherches, qui allient la connaissance des musiques extrêmes-orientales et occidentales à son expérience de compositeur. Sa thèse de doctorat *La structure musicale du nô* a reçu, en 1975, le Prix de la Culture de la Société japonaise des traducteurs. Ses nombreux articles sont consacrés aussi bien à la musique japonaise traditionnelle qu'à la musique contemporaine occidentale, et il enseigne la musicologie japonaise aux Universités de Paris III et de Paris IV. Il a obtenu son doctorat d'État en 1986, sur *La théorie et l'esthétique musicale japonaise* (du IX^{e} à la fin du XIX^{e} siècle).

TRÂN Quang Hai, ingénieur d'études au CNRS (UPR 165, Musée de l'Homme, Paris), s'est spécialisé dans les recherches musicales d'Asie du Sud-Est. Issu d'une famille vietnamienne de cinq générations de musiciens, il pratique plusieurs instruments de musique vietnamiens et asiatiques, et donne de nombreux concerts dans le monde. Il est l'auteur de nombreux articles et l'auteur-interprète de quinze disques.

Hugo ZEMP est directeur de recherche au CNRS (UPR 165, Musée de l'Homme, Paris). Il a effectué des recherches en Afrique occidentale (Côte d'Ivoire), en Océanie (Iles Salomon) et en Suisse. Directeur des éditions de disques «Collection CNRS – Musée de l'Homme», il enseigne l'utilisation de l'outil audiovisuel à l'Université de Paris X-Nanterre.

Vient de paraître

La discographie des musiques traditionnelles



publiée en collaboration avec les Ateliers d'Ethnomusicologie

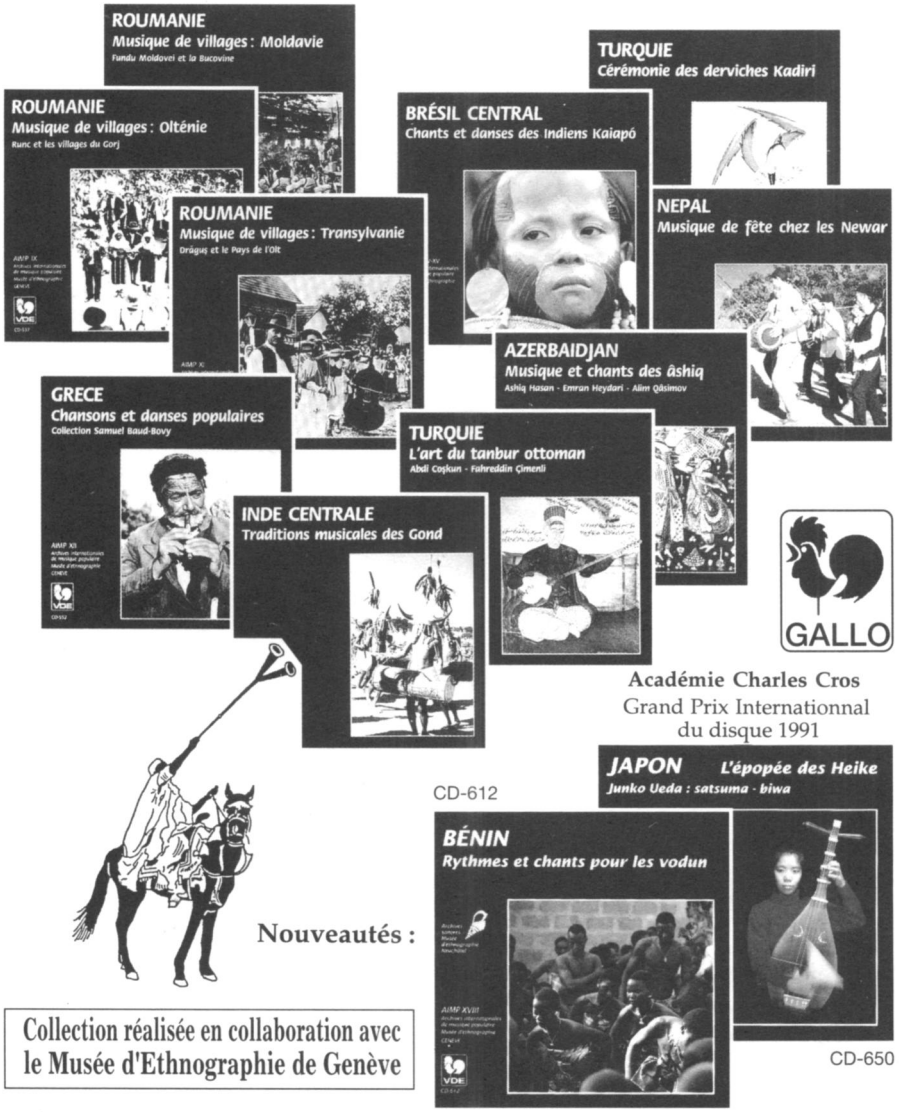
Plus de 500 comptes rendus d'enregistrements de 150 pays préalablement publiées dans le Monde de la Musique, entre 1985 et 1991, assortis d'une cote d'appréciation et de toutes les références utiles. Index.

1991, 288 pages, 14,8 × 21 cm, prix de vente: FS 34.–

En vente en librairie!
Diffusion en France: Stendhal Diffusion (Paris)
Distribution: Dilisco-Magnard (Chéniers)
46 ch. de la Mousse, CH-1225 Chêne-Bourg

VDE-GALLO

L'autre façon de voyager...



Académie Charles Cros
Grand Prix International
du disque 1991

Nouveautés :

CD-612

CD-650

Collection réalisée en collaboration avec
le Musée d'Ethnographie de Genève

Disques VDE-GALLO - Rue des Terreaux 10 - 1000 LAUSANNE 9

Tél. 021/312 11 54 - Fax 021/312 11 34 - Télex 457 219

ACHEVÉ D'IMPRIMER
SUR LES PRESSES
DE L'IMPRIMERIE MÉDECINE ET HYGIÈNE
À GENÈVE (SUISSE)
SEPTEMBRE 1991

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES

Déjà parus:	**N° 1/1988**	**Dossier: De bouche à oreille**
	N° 2/1989	**Dossier: Instrumental**
	N° 3/1990	**Dossier: Musique et pouvoirs**
A paraître:	**N° 5/1992**	**Dossier: Musiques rituelles**

Collaborateurs aux Cahiers de musiques traditionnelles:

Maurizio Agamennone, Laurent Aubert, Jean-Paul Auboux, Desidério Aytai, Brigitte Bachmann-Geiser, John Baily, Samuel Baud-Bovy (†), Jean-Michel Beaudet, Annie Bélis, Pietro Bianchi, John Blacking (†), Pierre Bois, Sylvie Bolle-Zemp, François Borel, Jacques Bouet, Monique Brandily, Luc Breton, Riccardo Canzio, Diego Carpitella (†), Michèle Castellengo, Anne Caufriez, Jacques Cheyronnaud, Peter Crowe, Alain Daniélou, Yves Defrance, Nur Nervis, Alain Desjacques, Veronica Doubleday, Geneviève Dournon, Jean During, Catherine Ellis, Ahmed Kudsi Erguner, Veit Erlmann, Luis Fernandez, Susanne Fürniß, Jos Gansemans, Georges Goormaghtigh, Mireille Helffer, Keith Howard, V.G. Jog, Sorour Kasmai, Sœur Marie Keyrouz, Henri Lecomte, Isabelle Leymarie, Georges Lindenmeyer, Marc Loopuyt, Bernard Lortat-Jacob, Marianne Mesnil, Richard Moyle, Don Niles, Michael Oppitz, Ankica Petrović, François Picard, Michel Plisson, Schéhérazade Qassim-Hassan, Lucie Rault Leyrat, Speranta Rădulescu, Gilbert Rouget, Pierre Sallée (†), Calixtò Sanchez, Huib Schippers, Isabelle Schulte-Tenckhoff, Mohammed Reza Shadjarian, Amnon Shiloah, Michele Straniero, Akira Tamba, Cinuçen Tanrikorur, Tokumaru Yoshihiko, Tomiyama Seikin, Trân Quang Hai, Trân Van Khê, Sabine Trebinjac, Pancho Valdivia Taucán, Gustaaf Verswijver, Jacques Viret, Dominique Wohlschlag, Bell Yung, Vincent Zanetti, Hugo Zemp.

Les auteurs intéressés sont invités à soumettre leurs articles et comptes rendus (livres, disques, films, congrès, etc.) à la rédaction:

Adresse: Cahiers de musiques traditionnelles
Ateliers d'ethnomusicologie
Case postale 318 – CH-1211 Genève 25

Un abonnement aux Cahiers de Musiques Traditionnelles peut être obtenu en adressant votre commande à:

Cahiers de musiques traditionnelles
Service des suites – Case postale 456 – CH-1211 Genève 4

Veuillez prendre note:
Le rythme de parution est d'un cahier par année; le nombre de pages et le prix de chaque volume peut varier. En vous inscrivant au «Service des suites», vous recevrez une facture à chaque nouvelle parution. A la réception du paiement de cette facture, le volume vous sera adressé.

Aujourd'hui plus que jamais, l'intensification des échanges culturels donne accès aux musiques traditionnelles du monde entier. Le disque, le film, le concert et le livre permettent d'apprécier les expressions musicales des civilisations les plus diverses et les plus méconnues.

Désireux d'approfondir l'approche de ces différences, les *Cahiers de musiques traditionnelles* offrent à leurs lecteurs une tribune ethnomusicologique francophone annuelle dont chaque numéro est centré sur un dossier réunissant des auteurs d'horizons différents, complété par des rubriques d'intérêt général, entretiens et comptes rendus.

Le thème de ce quatrième volume est celui de la *Voix* dans les musiques traditionnelles. Chantée ou parlée, celle-ci est l'organe essentiel de la communication. Dans de nombreuses civilisations, elle constitue en outre la référence suprême de la musique instrumentale, dont les critères d'excellence reposent justement sur son aptitude à imiter la voix, à en reproduire le timbre et les inflexions.

La notion d'esthétique musicale est éminemment culturelle, et l'existence d'innombrables techniques vocales relativise la conception occidentale de pureté de la voix. Une telle diversité suscite aujourd'hui des recherches de plus en plus approfondies, sur les plans tant sémantique et anthropologique que musicologique. Les contributions à ce *Cahier* en fournissent un large panorama.

Code interne 65 400 77
ISBN 2-8257-0431-8